Musikwissenschaft

Johann Heinrich Buttstädt
(1666 — 1727)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Ernst Ziller

aus Heldrungen (Unstrut)

Halle (Saale) 1934

Buchdruckerei der Hallischen Nachrichten, Halle (Saale)

Musikwissenschaft

Johann Heinrich Buttstädt
(1666 — 1727)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Ernst Ziller

aus Heldrungen (Unstrut)

Halle (Saale) 1934

Buchdruckerei der Hallischen Nachrichten, Halle (Saale)

Berichterstatter: Prof. Dr. Max Schneider
Mitberichterstatter: Prof. Dr. W. Holtzmann

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juli 1933

Diese Dissertation erscheint auch selbständig im Buchhandel

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544723_0063

Inhalt

Seite

Einleitung 1

I. Johann Heinrich Buttstädts Leben und Wirken

1. Die Familie Buttstädt
   a) in Erfurt 3
   b) in Bindersleben 4
2. Das Leben des Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstädt
   a) Jugend und Lehrjahre (1666—1691) 7
   b) Der Organist Johann Heinrich Buttstädt und seine Familie 10
   c) Johann Heinrich Buttstädt als Bürger der Stadt Erfurt 13
   d) Johann Heinrich Buttstädt als Organist der Predigerkirche (1691—1727) 14
3. Der Neubau der Orgel der Predigerkirche durch Ludwig Compenius 22
4. Die Pflege der Kirchen- und Schulmusik in Erfurt
   a) Chorus Musicus, Collegium Musicum und Currende . . . 28
   b) Die Erfurter Stadtmusikanten 37

II. Die Werke Johann Heinrich Buttstädts

1. Die Choralbearbeitungen 42
2. Die Klavierkunst 57
3. Die Fugen 67
4. Die Messen 71
5. Fragmente 79
6. „Das Büchlein Ut“ 80

   Einleitung: Der Verfall der Musik 84

   I. Widerlegung des „Neueröffneten Orchestre“
      a) Von den Tonis ihrer Proportion nach 86
      b) Von der musikalischen Komposition 92
      c) Vom Unterschied der heutigen italienischen, französischen, englischen und deutschen Musik 101
      d) Von der Wirkung der musikalischen Töne 102
      e) Schlußkapitel der Pars Refutatoria 103

   II. Kapitel: Buttstädts Darstellung der Musik
      a) Die Musik von den Anfängen bis zur Zeit des Pythagoras 105
      b) Von der Guidonischen Solmisation 107
      c) Von den Tonis seu Modis Musicis 111
      d) Von dem geträumten „Ut, re, mi“ im Himmel . . 114

Anhang

Seite

I. Stammtafel der Familie Johann Heinrich Buttstädt aus Bindersleben bei Erfurt 120

II. Stammtafel (Ausschnitt) zum Nachweis der Verwandtschaft Bach-Lämmerhirt-Buttstädt 121

III. Johann Heinrich Buttstädts Kinder und deren Paten 122

IV. Bestallungs- und Dingebrief für Joh. H. Buttstädt 123

V. Instruction für Joh. H. Buttstädt 126

VI. Auszug aus den Ausgabebüchern der Predigerkirche 128

VII. Besichtigungsbescheid die Orgel betreffend 129

VIII. Wohlmeinendes Bedenken der Professorum des Gymnasii Senatorii wegen des jetzigen Zustands aufgesetzt mense Februarii 1661 130

IX. Nachricht, wie die Stadtmusikanten das Jahr hindurch in denen Evangelischen Kirchen ordinarie aufzuwarten verbunden seind 131

X. Trauerstück Johann Heinrich Buttstädts 132

XI. Vorrede zur Klavierkunst 133

XII. Vorrede zu den Messen 135

XIII. Brief Johann Gottfried Walthers an seinen Freund Bokemeyer 136

Quellen 137

Literatur 139

Notenbeilage

Einleitung

„Thüringen ist das Land, da jeder Bauer Musik weiß, in der Kirche wie im Hause." Diese Worte August Gottfried Ritters*) treffen besonders für die Zeit um 1700 zu, in der uns nicht wenige beachtenswerte Musiker begegnen, fast alle von Jugend an eng verwachsen mit ihrer thüringischen Heimat. Aus der Verbundenheit mit der Heimat muß deshalb auch ihr ganzes Schaffen verstanden werden. Man spürt in diesem ungekünstelten Schaffen etwas von der ruhigen Eigenart der thüringischen Landschaft, die doch so viele Schönheit birgt. Lassen wir die Thüringer Musiker aus ihrer Welt zu uns sprechen, so werden sie mit ihrer Kunst auch dem Menschen von heute noch manches zu sagen haben.

Das gilt nicht zuletzt von dem einstigen Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstädt. Wenig ist bisher über ihn bekannt. Die Tonkünstlerlexika wie die Handbücher der Musikgeschichte bringen nur geringe Angaben; eine vollständige Übersicht über seine Werke ist nirgends zu finden. Daß aber auch in diesem Musiker die thüringische Tradition ganz besonders ausgeprägt erscheint, wird mit der vorliegenden Studie festzustellen versucht.

Bei der Arbeit wurde mir besonderes Entgegenkommen im Stadtarchiv zu Erfurt durch Herrn Archivdirektor Prof. Dr. Overmann gezeigt. Herr Lehrer Altmann gestattete mir jederzeit freundlichst die Benutzung des Predigerarchivs. Für den familiengeschichtlichen Teil der Arbeit war eine weitgehende Durchsicht

*) A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des Deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts, 2 Bde, Leipzig 1884; I, 161.

der Erfurter Kirchenarchive nötig. Diese Archive ohne Schwierigkeit zu benutzen, ermöglichten mir Fürsprache und wertvolle Anleitung des Herrn Pfarrer Kitzig, Bretleben am Kyffhäuser. Allen drei Herren bin ich zu großem Danke verpflichtet. Viel verdanke ich auch Herrn Prof. D. Dr. Max Seiffert (Berlin); er stellte mir hilfsbereit seine Abschriften des sogenannten Plauener Orgelbuches (1708) zur Verfügung. Herrn Prof. Dr. Charles van den Borren in Brüssel danke ich ausführliche Angaben über eine dort befindliche Handschrift. Nicht vergessen werden darf endlich die Universitätsbibliothek zu Halle; sie vermittelte zahlreiche Werke anderer Bibliotheken.

Der größte Dank aber gebührt Herrn Professor Dr. Max Schneider, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gab und sie jederzeit förderte.

I.

Johann Heinrich Buttstädts Leben und Wirken

Leben und Wirken des Organisten Johann Heinrich Buttstädt führt uns in das Herz Thüringens, nach Erfurt und seiner nächsten Umgebung. Wir lernen Erfurt in einer Zeit kennen, in der die Glaubenskämpfe der Gegenreformation und die Stürme des 30jährigen Krieges verebben, in der der protestantische Rat der Stadt sich nach mancherlei Kämpfen mit dem katholischen Landesherrn, dem Erzbischof von Mainz, wieder einzuleben beginnt. Die neue Zeit mit ihrem Zurücktreten der konfessionellen Gegensätze, mit ihrer religiösen Toleranz und ihrem rationalistisch-aufklärerischen Geiste wird auch fühlbar in dem Leben des Mannes, von dem hier die Rede sein soll, weniger in seinen äußeren Lebensschicksalen, die ihn immerhin in den Dienst der beiden sich bisher so blutig befehdeten Konfessionen geführt haben, deutlicher aber noch in dem publizistischen Streite, in den er sich mit einem überlegenen Vertreter der neuen Musikrichtung einließ, und in dem er sich doch noch ganz als Verfechter einer alten, wir müssen gestehen: veralteten Sache erwies.

1. Die Familie Buttstädt

a) in Erfurt

Nicht sehr zahlreich sind die Quellen unserer Kenntnis von Johann Heinrich Buttstädts Leben. Das Gesamtbild bleibt lückenhaft, obwohl mancher Begebenheit bis ins einzelne nachgegangen werden kann.

Der Name Buttstädt[1]) findet sich im Bürgerbuch der Stadt Erfurt[2]) während der Jahre 1680—1720 etwa zwanzigmal. Alle diese Buttstädts suchten damals bei dem Rate der Stadt um die Verleihung des Bürgerrechts nach. Die Träger des Namens waren — soweit ihr Beruf überhaupt angegeben — Zeugmacher, Weißgerber und Kürschner, gehörten also dem ehrbaren Handwerkerstande an.

Zeitlich weiter zurück geben die Matrikelbücher[2]) der Erfurter Universität noch einige Aufschlüsse. Am 5. Dezember 1657 wird

[1]) Die Schreibart ist sehr verschieden, wie sich sogleich zeigen wird.
[2]) Stadtarchiv Erfurt.

darin Johann Henricus Buttstett und Michaelis 1597 Eobanus Buttstett, Erphordianus, und im gleichen Jahre Henricus Buttstedt, Erphordianus erwähnt[3]).

Offenbar haben wir es bei dem Namen Buttstädt mit einer alteingesessenen Familie Erfurts zu tun. Aber das nicht allein. Es lassen sich auch deutlich zwei Gruppen unterscheiden, deren eine sich der Wissenschaft, die andere dem ehrbaren Handwerk widmete. Die ganze Sippe Buttstädt in ihrer Gesamtheit genealogisch zu erfassen, reichen die Quellen bis jetzt nicht aus. Auch eine lückenlose Übersicht über die Familie des Organisten Johann Heinrich Buttstädt kann nicht gegeben werden.

Die Schreibart des Familiennamens Buttstädt zeigt zahlreiche Varianten, manchmal sogar in ein und demselben Aktenstück. Die Lexika bevorzugen schon seit Walther[4]) die Schreibung „Buttstedt“[5]). Gerber[6]) schreibt Buttstett, während er Johann Heinrichs Enkel Buttstedt schreibt. Schon der Vater des Organisten schrieb sich aber Buttstädt, wie aus seinen Briefen[7]) an den Senior des Evangelischen Ministeriums zu Erfurt zu ersehen ist. Ebenso bezeugt die Mehrzahl Abschriften der Urkunden über den Organisten Buttstädt, daß auch dieser sich Buttstädt schrieb.

Daher ist Buttstädt zu schreiben. Ein eigenhändiges Schriftstück Johann Heinrich Buttstädts ist bisher nicht nachzuweisen; auch seine Notenschrift nicht.

b) In Bindersleben

In der Erfurter Universitätsmatrikel war unter dem 5. Dezember 1657 ein Johann Henricus Butstett erwähnt worden. Es heißt von ihm noch: „anno 1646 inscriptus testimonium petivit, sed nondum iuravit“. Dieser Johann Henricus ist der Vater des Organisten Buttstädt. Wenn er 1646 immatrikuliert wurde, wäre sein Geburtsjahr etwa in den Jahren 1627 bis 1630 zu suchen. Es ist uns ferner von ihm bekannt, daß er am 21. November 1664 zum Pfarrer von Bindersleben bei Erfurt berufen wurde und in diesem

[3]) Akten der Erfurter Universität, hrsgb. von der histor. Kommission der Provinz Sachsen, bearb. von J. C. H. Weißenborn. II. Teil: Allgemeine Studentenmatrikel 2. Hälfte (1492—1636) Halle 1884. II, 484, 25; II. 484, 35.

[4]) Johann Gottfried Walther, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732; S. 122.

[5]) Auch Spitta, Joh. Seb. Bach I, 116 etc. schreibt Buttstedt.

[6]) Ernst Ludwig Gerber, Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1790; S. 233/234. Neues Lexikon der Tonkünstler, 1812, Bd. I., S. 588/89.

[7]) Stadtarchiv Erfurt.

Amte am 1. Christtage 1702 starb[8]). Der Pfarrer Buttstädt wäre demnach einige 70 Jahre alt geworden. Während in dieser Hinsicht aber nur unsichere Schlüsse gezogen werden können, sind wir über Pfarrer Buttstädts Bindersleber Wirken besser unterrichtet.

Bertram berichtet über ihn: „Johann Heinrich Buttstädt aus Erfurt ward am 21. November 1664 zum Pfarrer von Bindersleben berufen und erhielt am 25. Juli 1689 bis zu seinem Tode Marbach als Filial“ . . . Die Gemeinde Bindersleben verdankt ihm eine neue Orgel. Aus Bemerkungen, die Bertram da und dort fand, geht hervor, daß Buttstädt mindestens ein guter Orgelkenner und musikalisch sehr veranlagt war. Man darf wohl auch vermuten, daß er selbst Orgel gespielt hat. Ein lebensgroßes Bild dieses geistvollen, treuen Seelsorgers soll sich in der Kirche zu Bindersleben befunden haben. Wahrscheinlich ist es beim Kirchenbau — Mitte des 18. Jahrhunderts — beseitigt worden[9]).

Über die Mutter Buttstädts konnte ich nirgends etwas erfahren. Weit besser sind wir dagegen über die Kinder des Pfarrers unterrichtet. Ob freilich alle hier aufgeführten kirchlichen Daten ihre Richtigkeit haben, muß dahingestellt bleiben, da die Kirchenbücher von Bindersleben von 1786 an durch den Pfarrhausbrand verloren gegangen sind.

Drei Söhne des Pfarrers Buttstädt besuchten das Erfurter Ratsgymnasium[10]). Der älteste Sohn wäre nach dem Schülerverzeichnis[11]) Johann Heinrich gewesen, der am 25. April 1666 in Bindersleben geboren wurde. Sein Bruder Georg Christophorus[12]) kam im Frühjahr 1687 auf das Ratsgymnasium und verließ es im Herbst 1692 in Prima. Im Schülerverzeichnis steht die Bemerkung:

„per valetudinem abest“.

Bis zum Anfang des Jahres 1703 war er an der Barfüßerschule tätig[13]). Da der Vater, der Marbach als Filiale mit ver-

[8]) Max Paul Bertram, Geschichte des Dorfes Bindersleben, Bindersleben 1904; S. 132.

[9]) So nehme ich an auf Grund meines Briefverkehrs mit Pfarrer Bertram-Bindersleben, dem Verfasser der Geschichte dieses Dorfes.

[10]) Hermann Goldmann, Die Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums von 1655 bis 1820; Erfurt 1914.

[11]) Goldmann, Nr. 913.

[12]) Goldmann, Nr. 1058.

[13]) Welche Stelle er hier einnahm, konnte bisher nicht geklärt werden. Goldmann meint, er sei Rektor gewesen, während ich ihn im „Jetztlebenden Erfurt von 1703“ als Sextus aufgeführt fand.

waltete, 1702 starb, wurde Georg Christophorus nunmehr sein Nachfolger in Marbach[14]). 1726 wird er Pfarrer zu Bechstedt und ist dort am 25. November 1748 gestorben. Zwei Söhne dieses Magisters Buttstädt fand ich in alten Büchern verzeichnet. Ihre Namen sind Johann Rudolph[15]) und Christian Georg[16]).

In demselben Jahre wie Georg Christophorus bezog auch Johann Jakob Buttstädt aus Bindersleben das Gymnasium[17]). Dieser wird nicht als Sohn des Pfarrers Buttstädt angegeben. Da er aber aus Bindersleben stammt und es in Bindersleben damals nur die Familie des Pfarrers Buttstädt gab, was mir auch Pfarrer Bertram bestätigte, darf man Johann Jakob ohne Zweifel als Sohn bezeichnen.

Neben diesen drei uns bekannten Söhnen kennen wir eine Tochter mit dem Namen Anna Sabina, die sich im Jahre 1699 mit Rudolph Rembde aus Bindersleben verheiratete[18]).

Werfen wir noch kurz einen Blick auf die Bindersleber Schule. An ihr war 1684 bis 1721 David Adlung Lehrer[19]), dessen hier in Bindersleben geborener Sohn Jakob 1728 der Nachfolger Buttstädts an der Predigerkirche wurde. Enge Beziehungen, später sogar ein verwandtschaftliches Verhältnis, haben zwischen Pfarrhaus und Schulhaus bestanden. Anna Sabina Buttstädt und Anna Sybilla Adlung sind Schwägerinnen[20]).

So stand in dem kleinen Dorfe Bindersleben die Wiege zweier bedeutender Musiker, die in 85jähriger Tätigkeit einflußreich auf das Musikleben des nahen Erfurts werden sollten: eines Johann Heinrich Buttstädt und eines Jakob Adlung.

[14]) Seine Ernennung zum Pfarrer von Marbach erfolgt am 3. März 1703, wie aus den Erfurter Ratsprotokollen (Stadtarchiv Erfurt) Bd. 1698/1703, S. 356, hervorgeht.

[15]) Herr Magister Buttstädt, Pfarrer zu Marbach, läßt am 21. Dezember 1704 einen Sohn Johann Rudolph in der Predigerkirche taufen (Taufregister der Predigerkirche).

[16]) Goldmann Nr. 1713.

Christian Georg besucht von 1713—1722 das Ratsgymnasium. 1736 wird er seinem Vater in Bechstedt adiungiert. 1739 wird er selbst Pfarrer in Ermstedt. Er ist am 4. September 1749 gestorben. In den Miszellen betr. die Schule und Lehrer zu den Kaufmännern (Stadtarchiv Erfurt) fand ich unter vielen Unterzeichnern in einem Aktenstück vom 19. Juli 1735 auch seine Unterschrift.

[17]) Goldmann Nr. 1066: Frühjahr 1687—1692, in Prima abgegangen. „Hunc vero cupido incessit peregrinae scholae."

[18]) Bertram a. a. O. S. 142.

[19]) Bertram a. a. O. S. 145.

[20]) Siehe die Stammtafel Buttstädt, Anhang I.

2. Das Leben des Erfurter Organisten Johann Heinrich Buttstädt

a) Jugend und Lehrjahre

Etwa eine Wegstunde von Erfurt entfernt, in der Richtung nach Gotha hin, liegt das Dorf Bindersleben. Kurz vor dem Dorfe führt der Weg über eine kleine Anhöhe, von der man Ausschau halten darf. Da liegt Erfurt und der Steiger, dort grüßen hinter weitem Ackerland und flachen Hügeln die dunklen Berge des Thüringer Waldes. Auch hier wird man zu jeder Jahreszeit empfinden, daß diese Gegend Thüringer Land ist. Der Eindruck wird noch verstärkt, wenn man in das Dorf selbst hineingeht. Klein ist es, neben der Hauptstraße nur schmale Gäßchen. Am Friedhof steht die Kirche, ein Bau aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Hier in Bindersleben wurde am 25. April 1666[21]) Johann Heinrich Buttstädt geboren, und hier verlebte er seine Jugend, über die uns Näheres nicht bekannt ist. Sicher wird er zur Schule gegangen sein[22]) und vermutlich auch von seinem Vater den ersten Musikunterricht erhalten haben[23]).

Mit 15 Jahren kam Johann Heinrich auf das Erfurter Ratsgymnasium, einer damals sehr bedeutenden Schule, die im Jahre 1562 gegründet worden war[24]). Das Schülerverzeichnis berichtet im Frühjahr 1681 von ihm[25]):

> „Johann Heinrich Buttstädt, Bindersleben. 84 H II[26]): organoedus literis iterum[27]) valedixit (bzw. rei musicae studet uni)[27]).“

[21]) Urkundlich sind Jahr und Tag nicht mehr festzustellen, da, wie gesagt, die Bücher vor 1786 beim Pfarrhausbrand vernichtet wurden. Man muß sich daher auf die Richtigkeit der Angaben in Johann Gottfried Walthers „Musikalischem Lexikon“, S. 122b, verlassen.

[22]) Die Lehrer in Bindersleben waren damals: „David Andreas Schmidt 1667—1673, Georg Werner 1674—1677, Michael Heinrich Coch 1677 bis Michaelis 1680, Johann Nikolaus Cathes 1680—1684, David Adlung 1684—1721.“ (Bertram, S. 145.) Anscheinend ist keiner dieser Männer musikalisch hervorgetreten. David Adlung ist der Vater des späteren Erfurter Organisten Jakob Adlung.

[23]) Wie bereits erwähnt, war Buttstädts Vater musikalisch gut veranlagt.

[24]) Richard Thiele, Die Gründung des evangelischen Ratsgymnasiums zu Erfurt. Erfurt 1896.

[25]) Goldmann Nr. 913.

[26]) 84 H II = Herbst 1684 in Sekunda abgegangen.

[27]) „iterum“ und „uni“ gibt keinen Sinn; vielleicht eine Verlesung statt „istis“ und „unice“.

Im Ratsgymnasium wurde der Musikunterricht besonders gepflegt[28]). Auch ein Singechor hat an dieser Schule bestanden, und man darf wohl annehmen, daß Buttstädt zu den Chorsängern gehörte. Auf jeden Fall wird er schon in jungen Jahren musikalisches Talent gezeigt haben, das neben dem Schulunterricht ihm eine besondere Ausbildung nahelegte. So wurden die Lehrjahre bei dem berühmten Johann Pachelbel, der 1678 bis 1690 in Erfurt lebte, von größter Bedeutung für die spätere musikalische Entwicklung Johann Heinrich Buttstädts.

Wie in allen Orten, wo Pachelbel lebte, umgab ihn auch in Erfurt ein großer Kreis von Schülern. Namen sind uns leider nur in geringer Zahl bekannt. Neben Buttstädt ist vor allem Nikolaus Vetter zu nennen[29]), der ebenfalls 1666 geboren ist und 1690 für kurze Zeit Pachelbels Nachfolger an der Predigerkirche wurde. Weitere Schüler Pachelbels in Erfurt sind u. a. „Christoph Bach, der ältere Bruder und Erzieher Johann Sebastian Bachs in Ohrdruff, und Johann Konrad Rosenbusch, der Schloß- und Stadtorganist zu Glückstadt“[30]), ferner Christoph Günther Kirchner[31]), Lehrer und Organist zu Bretleben am Kyffhäuser. „Weiter standen — nach Spitta[32]) — in mehr oder minder nahem Verhältnis zu Pachelbel der jung verstorbene Andreas Armsdorff (1670—1699), Organist zu Erfurt, und der Magdeburgische Organist Johann Graff (gest. 1709)“. Daß Buttstädt ein Schüler Pachelbels war, bestätigt er uns selbst mit den Worten: „Wie ich von meinem seligen Lehrmeister, dem berühmten Herrn Pachelbel, gehört habe[33]).“

Während Buttstädts Schulzeit kam Schlimmes über Erfurt. Im Januar des Jahres 1682 brach die Pest in der Stadt aus. „Zu Ende dieses Jahres schrieb der Reglerpastor Hesse in das Sterberegister der Reglerkirche den Sylvesterwunsch:

[28]) Hierüber im 4. Abschnitt.

[29]) Eitner, Quellenlexikon, Bd. 10; S. 70.

[30]) Ritter a. a. O. I, 150.

[31]) Kirchner ist am 17. September 1669 in Niederbösa geboren und am 18. Juni 1730 in Bretleben gestorben. „Er begab sich nach Erfurt zu dem berühmten Musico und Clavier-Künstler Johann Bachelbeln und habilitierte sich bei selbigem auf dem Clavier“, nachdem er vorher auf der Kindelbrückischen Schule in literis als auch musicis unterrichtet worden war. (Heimatglocken Nr. 12; Evangelisches Gemeindeblatt für die Ortschaften um die Sachsenburg. Heldrungen, September 1929.)

[32]) Spitta, a. a. O. I, 216.

[33]) Buttstädt, Vorrede zur Klavierkunst, 1713, auch an anderen Stellen, vor allem in „Ut, re, mi“.

Ach Gott hör' auf durch Seuchen wegzufegen,
Gib linden Sonnenschein nach trübem Regen,
Sieh uns Betrübte an, erhalte uns dein Wort,
Sei in der Not ein Schutz, ach hilf uns hier und dort[34]."

Dieser Wunsch ist nicht in Erfüllung gegangen. Die Pest breitete sich 1683 noch mehr aus. Die Gottesdienste mußten zum Teil aufhören, da man keine Pfarrer mehr hatte, die sie halten konnten. Der Schulunterricht mußte stark eingeschränkt werden, zum Teil schloß man die Schulen für kurze Zeit. „Erst am 21. Dezember 1683 gestattete der Rat, daß zwei Singechöre zur Weihnachtszeit wieder in der Stadt herumziehen durften[35])." Endlich, 1684. erlosch die Pest. 9437 Menschen, darunter 14 evangelische Geistliche[36]), waren ein Opfer dieser furchtbaren Seuche geworden.

Als Organist, so bekundet das Schülerverzeichnis des Ratsgymnasiums, verläßt Buttstädt im Herbst 1684 die Schule und erhält noch in demselben Jahre die Organistenstelle an der Reglerkirche. Nur drei Jahre blieb er an dieser Kirche. Schon 1687 wurde er Organist an der Kaufmannskirche und Lehrer an der Kaufmannsschule. Als Collega Quintus war er dort tätig und ein erhaltener Lektionsplan[37]) zeigt an, daß er in Quinta und Quarta Lateinunterricht gegeben hat.

Hierzu berichtet ergänzend Mendel[38]), daß die erste Organistenstelle Buttstädts an der Reglerkirche „wahrscheinlich mit der Lehrerstelle verbunden war. Als er 1687 eine besondere Stelle als sechster Collega an der Kaufmannsschule erhielt, mußte er auch den Organistendienst an der gleichnamigen Kirche mit übernehmen." Offenbar ist Buttstädt später Quintus an der Schule geworden, der als solcher immer viel an der Musik beteiligt war. Den eigentlichen Musikunterricht dagegen versah der Kantor, an der Kaufmannsschule damals Johannes Stemler[39]).

[34]) Bärwinkel-Lorenz, Die Restauration der Reglerkirche zu Erfurt, nebst einem kurzen Abriß der Geschichte der Kirche und Gemeinde von ihren ersten Anfängen an. Erfurt 1885.

[35]) J. Chr. Weißenborn, Hierana II, abgedruckt als 1. Teil der Einladung zur öffentlichen Prüfung aller Klassen des königlichen Gymnasiums von Dr. Schöler, Direktor und Professor. Erfurt 1862.

[36]) Nach Bärwinkel-Lorenz.

[37]) Typus Lectionum pro Schola Mercatorum, aufbewahrt im Stadtarchiv Erfurt unter X. B. 4. Nr. 15, S. 1: Miszellen betr. die Schule und Lehrer zu den Kaufmännern 1665—1807. — Cantor ist damals an der Kaufmannsschule: Johannes Stemler.

[38]) Hermann Mendel, Musikalisches Konversationslexikon, Berlin 1872, Bd. II., S. 247.

[39]) Nach dem bereits angeführten Lektionsplan.

Dieser Stellenwechsel Buttstädts mag sich ferner auch aus der Beschaffenheit der Orgeln erklären lassen. Die alte Orgel der Reglerkirche stammte noch aus den Zeiten der Reformation[40]). Schon 1671 war das Werk sehr schadhaft. Man hat es damals zwar wiederherzustellen versucht, doch wurde am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ein Neubau unvermeidbar, welcher dann auch von dem Kasseler Orgelbauer Sterzing[41]) im Jahre 1709 durchgeführt worden ist. Auf der alten Orgel wird Buttstädt nur bescheidene Proben seiner Kunst haben geben können, und so dürfte ihn wohl die bessere Orgel der Kaufmannskirche zu dem Stellenwechsel veranlaßt haben. Ob diese Kirche freilich schon damals die von Adlung angegebene Orgel besaß, konnte ich bisher nicht ermitteln.

Es ist bedauerlich, daß man von dem Wirken Buttstädts an diesen beiden Kirchen nur die bloße Tatsache der Tätigkeit feststellen kann. Da Aufzeichnungen überhaupt nicht vorhanden sind, muß auf Einzelheiten völlig verzichtet werden.

Mit Buttstädts Tätigkeit an der Kaufmannskirche möchte ich auch seine Lehrjahre abgeschlossen wissen, fallen doch diese Lehrjahre in die Zeit, da Pachelbel in Erfurt wirkte. Kompositionen von Buttstädt sind bis zum Jahre 1691 noch nicht bekannt, sie sind erst im Verlaufe seiner Tätigkeit an der Predigerkirche entstanden.

b) Der Organist Johann Heinrich Buttstädt und seine Familie

Im Jahre 1687 verheiratete sich Johann Heinrich Buttstädt mit Martha Lämmerhirt aus Erfurt. Die Trauung fand in der Reglerkirche statt. Im Kopulationsregister[42]) heißt es kurz:

„Buttstedt, Johann Heinrich
— Ju. Martha Lämmerhirtin
cop. 12. Juli 1687."

Im Leben Buttstädts spielt also auch die Familie Lämmerhirt, die uns ja schon von Bach her bekannt ist, eine Rolle. Aber wer war Martha Lämmerhirt? Der rastlose Erforscher Lämmerhirtischer

[40]) Bärwinkel-Lorenz, a. a. O. S. 65.

[41]) M. Jakob Adlung, Musica Mechanica Organoedi, Berlin 1768. Originalgetreuer Neudruck, hrsgb. von Christhard Mahrenholz, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1931, S. 225, § 298.

[42]) Im Archiv der Reglerkirche.

Familiengeschichte, Studienrat Hugo Lämmerhirt, Leipzig[43]), führt sie nirgends an. Auch aus den Aufzeichnungen im Kopulationsregister geht nichts Näheres hervor. Doch ist in den Erfurter Ratsprotokollen[44]) zu lesen:

„Am 17. August 1688 hat der Spitalpfarrer Hieronymus Lämmerhirt, die vom Vorsteher des kleinen Spitals wider ihn deponierten 10 fl. 13 gr. 10 pf. durch seinen Eidam H. Buttstedten ex deposito in Empfang nehmen lassen."

Diese Nachricht klärt sofort unsere Frage; Martha Lämmerhirt ist die Tochter des Hospitalpfarrers Hieronymus Lämmerhirt, der am 26. 1. 1699 in Erfurt begraben wurde[45]).

Nunmehr ist eine Einreihung der Tochter des Hospitalpfarrers in die Genealogie der Familie Lämmerhirt nicht allzu schwierig. Freilich sind die Forschungen seit der letzten Veröffentlichung im Bach-Jahrbuch 1925 weiter fortgeschritten und haben an verschiedenen Stellen Änderungen in der Genealogie erforderlich gemacht[46]). Als Endergebnis zeigt der im Anhang abgedruckte Stammtafelausschnitt, daß Martha Lämmerhirt und Elisabeth Lämmerhirt, die Mutter Johann Sebastian Bachs Cousinen zweiten Grades, ihre Ehegatten Johann Heinrich Buttstädt und Ambrosius Bach aber angeheiratete Vettern zweiten Grades waren. Immerhin bedarf dieses, wenn auch nicht bedeutende, Ergebnis bei dem Stande der Lämmerhirtischen Familienforschung der Erwähnung[47]).

Die Familie Buttstädt wohnte in Erfurt in der Augustgasse 22, der heutigen Bahnhofstraße. Sie gehörte zum Kirchenbezirk der Reglerkirche. In dieser Kirche wurde dann auch am 22. 6. 1688 Buttstädts ältester Sohn auf den Namen Johann Laurentius getauft[48]). Pate war Meister Lorentz Schellarth. In den Jahren zwischen 1690 und 1704 wurden der Familie Buttstädt noch neun

[43]) Hugo Lämmerhirt, Bachs Mutter und ihre Sippe, Bach-Jahrbuch 1925.

[44]) Ratsprotokolle (Stadtarchiv Erfurt), Bd. 1686/90.

[45]) Begräbnisregister der Reglerkirche.

[46]) Auf diese Änderungen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Studienrat Lämmerhirt beabsichtigt, diese Forschungen demnächst zu veröffentlichen.

[47]) Für die Aufstellung des Stammtafel-Ausschnittes auf Grund der neusten Forschungen bin ich Herrn Studienrat Lämmerhirt größten Dank schuldig. In selbstloser Weise hat er keine Mühe gescheut, mir in diesen Fragen behilflich zu sein.

[48]) Auf Grund des Taufregisters der Reglerkirche.

Kinder geboren, sechs Knaben und drei Mädchen, die alle in der Reglerkirche getauft worden sind[49]) [50]).

Man findet an verschiedenen Stellen[51]) die Bemerkung, Buttstädt habe nur drei Söhne gehabt. In diesem Falle wäre anzunehmen, daß mehrere der Kinder frühzeitig gestorben sind. Der Versuch, aus Erfurter Kirchenbüchern Auskunft darüber zu erlangen, ist einmal an der großen Zahl der Familien Buttstädt in Erfurt gescheitert und dann an dem Fehlen der notwendigen Berufsbezeichnungen. Nur wenn Angaben wie „hiesigen Organisten Sohn" vorhanden sind, ist eine einwandfreie Identifizierung möglich. So konnte in alten Kirchenbüchern nur ein Sohn Buttstädts mit Bestimmtheit wieder aufgefunden werden. Im Kopulationsregister der Predigerkirche[52]) heißt es:

> „Johann Samuel Buttstädt, hiesigen Organisten Sohn und Jungfrau Eva Brücknerin, den 7. Aug. 1725 im Stübgen privatim copuliert."

Einer der Söhne Buttstädts ist Organist gewesen und hat sich nach seines Vaters Tode um die Organistenstelle an der Predigerkirche beworben, wie Adlung[53]) mitteilt. Aber Adlungs Probe fiel besser aus, und er erhielt die Organistenstelle[54]).

Nach Adlung wäre der Bewerber Johann Laurentius Buttstädt gewesen. Folgen wir den Angaben Mendels, dann würde Johann Laurentius der Vater des Organisten Franz Vollrath Buttstädt (geboren 1735 in Erfurt, gestorben 1814 in Rothenburg ob der Tauber) sein. Diese Annahme kann jedoch urkundlich nicht belegt werden. Die Suche nach dem Geburtstag des Franz Vollrath Buttstädt in Erfurts Kirchenbüchern war vergeblich.

In seiner Familie scheint der Organist Johann Heinrich Buttstädt oft Kummer und Sorge gehabt zu haben. Er spricht an mehreren Stellen von dem allzu großen „Haus-Kreutz"[55]), das ihn

[49]) Taufregister der Reglerkirche.

[50]) Hierüber im Anhang: Johann Heinrich Buttstädts Kinder und deren Paten. (Anhang III.)

[51]) Z. B. bei Mendel und Goldmann.

[52]) Im Archiv der Predigerkirche.

[53]) Adlung sagt in der Vorrede zum II. Bd., S. X: „Gleich darauf starb der Organist bei den Predigern, Herr Buttstedt. Bei der Wiederbesetzung dieser Stelle kam ich nebst des Herrn Buttstedts ältesten Sohne und einem Fremden, Herrn Völkner mit in Vorschlag".

[54]) Adlung, II., S. XI: „Meine Probe lief besser ab, als die der anderen Competenten. Ich erhielt also die Vocation".

[55]) Z. B. in der Vorrede zur Klavierkunst im Anhang XI.

getroffen und ihm leider allzuoft bei ernster und angestrengter Arbeit hinderlich gewesen sei.

Seine Frau stirbt ihm bereits im Jahre 1711 und ist am 16. 10. 1711 begraben worden[56]).

c) Johann Heinrich Buttstädt als Bürger der Stadt Erfurt

Nicht allzuviel erfahren wir über Buttstädts Stellung im bürgerlichen Leben. Schon in jungen Jahren muß er eine Persönlichkeit gewesen sein, der man besonders von kirchlicher Seite aus größtes Vertrauen entgegenbrachte. In seiner Stellung als Organist an der Kaufmannskirche wurde ihm bereits von der Predigerkirche das Amt eines Kollektors für die Einnahme der Zinsen und die Verwaltung der Kapitalien übertragen. Der Bestallungsbrief hierüber zeigt das Datum des 19. Mai 1690[57]). In vierzehn Punkten werden die Anforderungen festgelegt, die dieses Amt an Buttstädt stellte. Sein Wirken soll zum Nutzen und Besten der Predigerkirche geschehen, er soll durch seine Umsicht und Gewandtheit die Predigergemeinde vor finanziellen Schäden behüten und für eine pünktliche Eintreibung der Zinsen Sorge tragen[58]).

Wenn dann Buttstädt im nächsten Jahre auch noch Organist der Predigerkirche wurde, gewinnt die Stelle eines Kollektors erst recht an Bedeutung. Er war Beamter und Musiker. Von den Fürstenhöfen her ist man es zwar gewöhnt, daß die Musiker solche Nebenstellen innehatten. In älterer Zeit aber war der Musicus in der Regel nicht auch noch beamtet. Hätte er ein bestimmtes Einkommen gehabt, dann wäre wohl nicht so viel für die Musik geleistet worden. Daß der Musicus solche Stellen innehatte, war segensreich für die Musik, denn er kannte den Haushalt der Kirche und wußte gegebenenfalls auch etwas für die Kirchenmusik herauszuschlagen. Hier sind die Gründe dafür zu suchen, daß die ältere Kirchenmusik geldlich vielfach besser stand als die heutige. Die Ämtervereinigung bei Buttstädt ist daher ein Beweisstück von Belang. Sie zeigt übrigens, daß heute durchaus nichts Neues auf

[56]) Im Begräbnisregister der Predigerkirche heißt es: „Fr. Buttstädtin, Organisten Frau, begraben 16. Oktober 1711".

[57]) Im „Fundbuch" der Predigerkirche; wörtlich im Anhang IV.

[58]) Buttstädt wurde vielleicht durch Fürsprache seines Schwiegervaters Hieronymus Lämmerhirt für dieses Amt ausgewählt. — Mit Buttstädt zusammen war Johann Georg Lauterbrunn Kollektor. Sein Bestallungsbrief datiert vom 28. August 1682.

den Kirchenmusikschulen eingeführt wurde, wenn die angehenden Organisten auch Unterricht in der kirchlichen Verwaltung erhalten.

Um das Bürgerrecht der Stadt Erfurt hat Buttstädt erst im Jahre 1693 nachgesucht. Die Ratsprotokolle sagen[59]):

„28. Februar 1693.

Johann Heinrich Buttstedt führt an, unter die Biereigner recipiert zu werden und weil er vernommen, daß deren bereits zuviel angenommen und er also vorjetzo dazu nicht gelangen könne, wolle er zufrieden sein mit dem Versprechen, daß im Viertel Viti ihm niemand vorgezogen werden solle, weshalb er darum bitte."

Am 30. Juni 1693 heißt es daraufhin im Bürgerverzeichnis[60]):

„Den 30. Juni 1693 hat Joh. Heinrich Budstedt, Organist ad praedicatores, ‚das Bürger- und Biereigenrecht' erlangt, wohnt in der Augustgassen"[61]).

In demselben Jahre schließlich erwähnen auch die Verrechtsbücher[62]) den Organisten.

Nr. 79: „Johann Heinrich Buttstedt, das Haus zum güldenen Adler zinset dem Colleg. Ste. Jesu[63]) 1 gr. erkauft pro 380 fl."

Auch im „jetztlebenden Erfurt 1703" wird Heinrich Buttstädt (Buttstadt) unter den Scheibenschützen vorm Johannistor als Schütze genannt[64]).

Es ist gewiß nicht viel, was wir auf diese Weise über das Leben und Wirken des Organisten Buttstädt erfahren, immerhin können uns die Aufzeichnungen zusammen mit den Angaben über seine Organistentätigkeit ein etwas lebendigeres Bild dieses Thüringer Musikers verschaffen, als es bisher bekannt war.

d) Johann Heinrich Buttstädt als Organist an der Predigerkirche (1691—1727)

Das Jahr 1690 brachte für Erfurts Musikleben eine Wendung. Erfolgreich hatte hier seit zwölf Jahren Johann Pachelbel

[59]) Ratsprotokolle, Bd. 1690—1694, S. 217.

[60]) Bürgerverzeichnis S. 327.

[61]) Die Ratsprotokolle schreiben unter demselben Tage, S. 213: „Joh. Heinrich Buttstädt, Organist in Predigern, wird zum Bürger und Biereigner angenommen". Der Ausdruck „Biereigner" bedeutet, daß Buttstädt freier Grundbesitzer geworden ist, indem er 1693 ein Haus erwarb.

[62]) Stadtarchiv Erfurt.

[63]) Ste. Jesu = Societatis Jesu, katholisch.

[64]) „Das jetztlebende Erfurt", 1703. Facs. Neudruck (Erfurter Neudrucke), hrsgb. von Dr. W. Suchier, Erfurt 1927.

im Kreise zahlreicher Schüler gewirkt. Am 1. September verließ er jedoch Erfurt und ging nach Stuttgart. Seinen Schülern erwuchs nunmehr die Aufgabe, die große Kunst ihres Lehrers würdig fortzusetzen. Und wo konnte man das schließlich besser tun als auf der Orgel der Predigerkirche[65])?

Der berühmte Orgelbauer Ludwig Compenius aus Naumburg hat dieses Werk erbaut. Wir besitzen darüber ausführliche Nachrichten, von denen im folgenden Abschnitt die Rede sein soll.

Pachelbels Nachfolger an der Predigerkirche wird zunächst für kurze Zeit sein Schüler Nikolaus Vetter. Nur bis zum 1. Juni 1691 reicht aber dessen Tätigkeit daselbst. Dann verläßt auch er Erfurt und wendet sich nach Rudolstadt. In den Einnahme- und Ausgabe-Büchern[66]) der Predigerkirche ist über den Organistenwechsel des Jahres 1690 zu lesen:

„Hr. Johann Bachelbel soll erhalten:
72 Thaler 6 Groschen."

„Soll". Aber Pachelbel hat nur das Geld für 2½ Quartal empfangen, und von seiner Abreise bis zum Jahresende erhält „Hr. Vetter, jetziger Organist 20 Thaler".

Nach Vetters Abgang wurde Johann Heinrich Buttstädt Nachfolger seines großen Lehrers als Organist an der Predigerkirche und trat sein neues Amt am 19. Juli 1691[67]) an. Buttstädt hatte jetzt seine Stellung wesentlich verbessert. Als Organist an der Ratskirche nahm er in musikalischer Hinsicht ohne Zweifel eine führende Stellung ein. Neue Aufgaben gab es zu erfüllen, kompositorisches Schaffen war unerläßlich. Deshalb darf man in der Mitte der neunziger Jahre Buttstädts erste bedeutendere Kompositionen suchen. Vor allem werden dies Orgelchoräle gewesen sein; erhalten ist aber eine Messe, die die Jahreszahl 1695 trägt.

Buttstädt versah neben seinem Dienste an einer evangelischen auch noch den Dienst an einer katholischen Kirche Erfurts, wohl ein Beweis dafür, wie die konfessionellen Gegensätze mehr und mehr zurücktraten. (Pachelbel hatte eine derartige Verwendung

[65]) A. Overmann, Die Predigerkirche, Erfurt 1928, S. 29, schildert den gewaltigen Eindruck, den dieses Werk heute noch auf den Beschauer macht.

[66]) Im Archiv der Predigerkirche.

[67]) Aus den Einnahme- und Ausgabe-Büchern erfahren wir diesen Tag. Vetter erhielt nämlich „vom 1. Januar 1691 bis Ende Juni 1691: 26 Th. 3 gr.". Vom 19. Juli an ist Buttstädt Organist und erhält bis Ende des Jahres 1691: „32 Th. 14 gr".

abgelehnt.) In der Vorrede zu „Ut, re, mi ...“ spricht Buttstädt sogar von seiner „nunmehro 25jährigen Thätigkeit an evangelischen und katholischen Kirchen“. Welcher Art aber der Dienst war und welche Kirche Erfurts dafür in Frage kommt, konnte ich bisher nicht feststellen[68]).

Nur Buttstädts Wirken an der Predigerkirche ist uns genauer bekannt. 36 Jahre hat er hier den Organistendienst versehen, und nicht gering war die Zahl der Pflichten, die ständig seiner harrten. Die für uns so reiche Quelle des „Fundbuches“ der Predigerkirche gibt auch in dieser Beziehung Auskunft. Es enthält vom Jahre 1693 eine

> „Instruction für Hrn. Joh. Heinr. Buttstedt als Organisten bey der Prediger Kirch“.

Was hatte damals ein Organist zu tun? Zunächst das „Orgelwerk benebst dem Regal und großen Instrument[69]) auf dem Singe Chor[70]) in guter und reiner Stimmung zu halten“, etwaige Mängel sofort selbst abzustellen oder dasselbe zu veranlassen[71]). Dann der Dienst selbst. An jedem Sonn- und Festtage war um 9 Uhr vormittags und um 2 Uhr nachmittags Gottesdienst[72]). Dazu kamen die Vespern am Sonnabend oder an den dazu angesetzten Tagen. Auch in der Woche fanden Predigtgottesdienste statt, in denen „der Gottesdienst mit einer Musik celebriert zu werden

[68]) Die Benutzung des Erfurter Domarchivs wurde mir nicht gestattet, weil dieses Archiv noch nicht geordnet, ja nicht einmal aufgestellt sei.

[69]) Fundbuch, Blatt 233/240, wörtlich im Anhang V.

[70]) Im Fundbuch wird Blatt 147a und b von den alten Instrumenten der Predigerkirche gesprochen und „ein Regal mit einem Deckel erwähnt“, ferner ein „groß gedoppeltes Instrument mit zweien Clavieren“. Es dürfte sich bei letzterem um ein Cembalo handeln.

[71]) Auch heute noch lernt ja der angehende Organist in den Organistenschulen die Grundsätze der Stimmung und des Orgelbaues kennen. Die Praxis beweist gar zu oft, wie unbedingt notwendig derartige Kenntnisse sind, wenn es gilt, nötige Mängel an der Orgel selbst abzustellen, weil ein Orgelbauer nicht immer gleich zur Stelle ist.

[72]) Über gottesdienstliche Ordnungen im alten Erfurt erfahren wir einiges in der Schrift von Bärwinkel-Lorenz: „Die Restauration der Reglerkirche in Erfurt, Erfurt 1885“. Hier heißt es Seite 72: „Die alte gottesdienstliche Ordnung bestimmte nach einer Mitteilung aus dem Jahre 1626, daß an Sonn- und Festtagen vormittags der Pastor über das Evangelium, nachmittags der Diakonus über die sechs Hauptstücke des lutherischen Katechismus predigte, der seit 1548 eingeführt war. Die Gottesdienste müssen sehr lang gewesen sein, da nicht nur von der Gemeinde, sondern auch von dem die Liturgie haltenden Diakonus viel gesungen wurde, z. B. Collekte, Evangelium, Epistel und manche andere Stücke der Liturgie“.

pflegte“[73]). In allen diesen Gottesdiensten war die wichtigste Aufgabe des Organisten, „die Choralgesänge, wie unter den heutigen bewährtesten Organisten üblich, vorher thematice praeambulando zu tractieren und durchgehends mitzuspielen“.

Zu diesen gottesdienstlichen Erfordernissen kommen in der Instruktion noch zwei weitere Verpflichtungen: zu Anfang und Ende der beiden Schulexamina[74]) das Regal zu spielen und „jedes Jahr am Festtag S. Johannis Baptistae nach geendigtem Nachmittagsgottesdienst zum Andenken seiner Reception das ganze Orgelwerk mit allen seinen Stimmen und Registern in lieblicher und wohlklingender Harmonia eine halbe Stunde lang durchzuspielen und also für der beharrenden Gemeinde sich hören zu lassen, wie er sich in seinem Amte bisher gebessert hat“[75]). Diese Bestimmung ist für zahlreiche Kompositionen Buttstädts von besonderer Bedeutung geworden. Wäre sie uns unbekannt, so würden nicht wenige von Buttstädts Werken für uns geradezu unverständlich sein.

Daß im übrigen von einem Organisten Pflichtbewußtsein und ein vorbildlicher Lebenswandel verlangt wurde, bedarf keiner besonderen Erwähnung.

Für den gesamten Dienst zahlte die Predigergemeinde 72 Gulden[76]) und lieferte dem Organisten jährlich auch eine bestimmte Menge Getreide. Wenn dann am Schluß der Instruktion noch betont wird, daß dem Organisten „die gewöhnlichen Accidentien, die ihm gebühren, ungeschmälert gereicht werden sollen“, weisen diese Angaben darauf hin, daß mit dem Angeführten der Dienst des Organisten nicht völlig erschöpft war.

[73]) Die Wochenpredigttage wurden nach Bärwinkel-Lorenz folgendermaßen auf die Erfurter Kirchen verteilt (Seite 72): „Montags in der Predigerkirche, Dienstags in Andreas und in der Hospitalskirche, Mittwochs bei den Kaufmännern und Augustinern, Donnerstags zu St. Michael und bei den Reglern, Freitags zu St. Andreas, Thomas und im Hospital“.

[74]) Im Frühjahr und Herbst.

[75]) Es handelt sich hier um die Veranstaltung einer Kirchenmusik, man könnte noch besser sagen „einer Orgelfeierstunde“ in ihren ersten Anfängen, freilich mit einem großen Unterschied zu heute; diese Musik war Dienst, während es sich doch heute gewöhnlich um freiwillige Veranstaltungen der Organisten handelt.

[76]) Wie die Ausgabebücher zeigen, hat eine Erhöhung des Gehaltes während der Dienstzeit Buttstädts nicht stattgefunden. Immer wieder heißt es: „Joh. Heinrich Buttstädt, Organist an Besoldung und vom großen Instrument zu stimmen und zu warten 72 fl. 6 gr.“. Man müßte eigentlich annehmen, daß Buttstädt irgendwo einmal die erhaltene Summe bzw. die Quartalbeträge quittiert habe. Auf diese Art wäre es möglich gewesen, Buttstädts Handschrift festzustellen. Das Suchen danach blieb bis jetzt ohne Erfolg.

Die Ausgabebücher der Predigerkirche zeigen, daß der Organist an manchen Sonntagen noch eine besondere Bezahlung erhielt. Gewöhnlich handelte es sich um 12 gr.[77]). Eine weitere Einnahmequelle boten die Hochzeiten, die im alten Erfurt „Sonntags nach der Nachmittags Predigt oder Montags und Dienstags früh oder auch zu Mittag" stattfanden[78]). Da die Hochzeiten nicht über 1½ Stunden dauern durften, wurde dem Organisten befohlen, nicht zu lange zu praeambulieren. Für dieses Orgelspiel erhielt er:

„bei einer Mittagshochzeit 12 gr.,
bei einer Sonntags- oder Frühhochzeit 6 gr."[78]).

Adlung sagt einmal: „Die Besoldungen der Erfurtischen Organisten stunden mir niemals an, ohne die zu den Predigern"[79]). Er bezieht diese Bemerkung auf die Zeit Buttstädts und man darf ihm durchaus zustimmen, denn, fügt man zu der Organistenbesoldung noch die Einnahmen aus der Kollekturverwaltung hinzu, so war Buttstädt gewiß kein besonders wohlhabender Mann, hatte aber doch wenigstens sein gutes Auskommen. Andererseits erwuchsen ihm aus beiden Ämtern zahlreiche Pflichten, und man kann sich sehr wohl vorstellen, daß ihm oft recht wenig Zeit zur Fertigstellung oder gar zur Herausgabe seiner Werke übrig blieb.

Während seiner Organistenzeit wirkten neben ihm vier Kantoren an der Predigerkirche:

1684—1695 Andreas Banserth,
1695—1702 Georg Klinghammer,
1702—1712 Johann Ernst Stöpel,
1712—1738 Johann Friedrich Stöpel[80]).

Über ihre musikalischen Leistungen ist bisher nichts bekannt geworden.

Die anderen Erfurter Organisten aus der Zeit Buttstädts kennen wir wenigstens aus dem Jahre 1703 sämtlich[81]). Erfurt hatte damals acht evangelische und acht katholische Kirchen. Von ihnen allen lückenlose Personalverzeichnisse und sonstige kirchenmusikalische Einzelheiten zu geben, würde hier zu weit führen.

[77]) Die genauen Angaben im Anhang VI.

[78]) Aus „E. E. Raths der Stadt Erffuhrt Anno 1653 ernewerte und verbesserte Hochzeit-, Kleider-, Kind-Taufft und Begräbniss-Ordnungen".

[79]) Adlung a. a. O.: Vorrede zum II. Bande, S. VI.

[80]) Auf Grund der Ausgabebücher zusammengestellt. Daselbst fand sich auch die Besoldung der Kantoren. Es erhielt z. B. Kantor Stöpel 1709: „45 fl. 16 gr. 6 pf."

[81]) Das jetztlebende Erfurt 1703, a. a. O

Überdies ist der Aktenbestand zur Zeit teils unzugänglich, teils als verloren anzusehen. 1703 spielten:

Paul Meinong[82]) am Dom und an Omnium Sanctorum,
Melchior Sterl an S. Severi und Novi Operis,
Philippus Henkel an S. Nicolai,
Rupertus Siegelbach an Laurentii,
Ein Mönch an S. Wiperti,
Schreiber Ekholt an S. Martini Extra.

Mit viel bedeutenderen Persönlichkeiten sind die evangelischen Organistenstellen besetzt. Da spielen außer Buttstädt:

Johann Aegidius Bach an der Michaeliskirche,
Johann Gottfried Walther[83]) an der Thomaskirche,
Paul Effler[84]) an der Johanniskirche,
Johann Jakob Maritini an der Barfüßerkirche,
Johann Gutgesell an der Kaufmannskirche,
Volkmarus Wendel an der Reglerkirche,
Michael Heinrich Arnold[85]) an der Andreaskirche.

Für Buttstädts kompositorisches Schaffen scheint das Jahr 1708, welches Seiffert[86]) als Entstehungsjahr des „Plauener Orgelbuches" bestimmt, eine gewisse Bedeutung zu haben. Buttstädt hat sich bis zu diesem Jahre vor allem dem Orgelchoral und der Choralpartite gewidmet. Johann Gottfried Walther teilt mit[87]), daß im Jahre 1705 „Allein Gott in der Höh sei Ehr" mit zwei Variationen und dem „schlechten Choral" im Druck er-

[82]) Von den katholischen Organisten fand sich in den Lexika nur der Name Paul Meinong. Eitner VI, 425 nennt ihn, doch fehlen Angaben über Leben und Wirken, obgleich schon Walther S. 395 ausführt:
„Paul Meinong, ein Rats-Herr und Domorganist in Erfurt, geb. daselbst a. 1659, den 18. Okt., ist ein guter Künstler und Komponist gewesen und a. 1715, den 31. Okt. gestorben."
Eitner weiß nur zu sagen: „In einem Ms. von acht Stb. ohne Signatur eine Missa des 17. Jahrh. inkompl., dabei zwei Violinen (B. E.)". Es handelt sich dabei um die Sammlung Mus. ms. 30 291 (Kirchenkompositionen) der Staatsbibliothek Berlin.

[83]) Walther wirkte von 1702 bis zum 19. Juli 1707 an der Thomaskirche. (Eitner X, 171.)

[84]) Vermutlich ist Paul Effler ein Verwandter des Organisten Johann Effler, der vor Pachelbel in den Jahren 1673—1678 an der Predigerkirche tätig war.

[85]) Michael Heinrich Arnold, geb. 1682 zu Erfurt, gest. ebda. 1738; schrieb Choralvorspiele, von denen Körner einige in seinen Orgelsammelwerken veröffentlichte. (Eitner I, 205.)

[86]) Max Seiffert, Das Plauener Orgelbuch von 1708. (Archiv für Musikwissenchaft, Jg. 2, S. 371 ff.)

[87]) Walther a. a. O. S. 122.

schienen sei. Im Jahre 1706 habe Buttstädt „Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst“ mit drei Variationen drucken lassen. Aufgefunden werden konnten diese Drucke bisher nicht, wir kennen aber die Stücke in Abschriften.

Eine große Zahl Buttstädtscher Kompositionen enthält das sogenannte „Plauener Orgelbuch“. Vor allem sämtliche bisher von ihm bekannten Choralpartiten, von denen man infolgedessen wohl sagen kann, daß sie vor 1708 entstanden sind. Daneben finden wir aber auch noch 16 Orgelchoräle, die aus derselben Zeit stammen müssen. Für die übrigen noch vorhandenen Orgelchoräle läßt sich die Zeit ihrer Entstehung nicht bestimmen.

Schon im Jahre 1713 erscheint ein weiteres Werk von Buttstädt im Druck: „Die Musikalische Klavier-Kunst und Vorratskammer“. Dieses Sammelwerk ist, wie auch später die Messen, dem Reichsgrafen Wilhelm Philipp von Boineburg, dem damaligen Statthalter in Erfurt, gewidmet[88]).

In demselben Jahre veröffentlichte Johann Mattheson das „neueröffnete Orchestre“, „ein Programm damals modernster Musiktheorie“[89]). „Klatschten die einen dem preiswürdigen teutschen Landsmann begeistert Beifall, so machte sich Buttstädt mit seinem mehr derben als geschickten ‚Ut, re, mi‘ zum Sprecher der Gegenseite“[89]). Es entspann sich ein heftiger musikwissenschaftlicher Streit zwischen Mattheson und Buttstädt, ein Streit, der heute mehr erwähnt, als im einzelnen bekannt ist. Der fortschrittliche Mattheson sah sich durch den Thüringer Musiker, der in jeder Hinsicht in tief eingewurzelter Tradition lebte und infolgedessen das Alte verteidigte, herausgefordert und schrieb 1717 mit seinem „Beschützten Orchestre“ eine geharnischte Antwort an Buttstädt. Daß auch Buttstädt ein zweites Mal Stellung zu Mattheson genommen hat, berichten zeitgenössische Quellen nicht. In Wirklichkeit hat er jedoch eine neue, anscheinend völlig unbekanntgebliebene Erklärung abgegeben, die freilich bisher in ihrer ersten Auflage nicht

[88]) Boineburg ist seit 1702 Statthalter von Erfurt. Sein Wirken war für Erfurts wirtschaftlichen und kulturellen Aufstieg von größter Bedeutung. 1705/17 war Boineburg Rektor der Erfurter Universität. (Erhard, Nachrichten von der Boineburg. Bibliothek zu Erfurt, 1821, Sächsische Provinzialblätter.) Über Boineburg siehe auch: Chr. Brodbeck, Ph. Wilh. Reichsgraf zu Boineburg, kurmainz. Statthalter zu Erfurt [1656 bis 1717], in Mittlg. des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt, 44 (1927).

[89]) Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, II, 1. S. 240. Stuttgart und Berlin 1922.

aufgefunden werden konnte. Wohl aber ist die zweite Auflage dieser Erklärung erhalten. „Der wieder das beschützte Orchestre ergangenen oeffentlichen Erklaerung zweyte Auflage. Von dem Verfasser nachgesehen, mit Anmerkungen erläutert und mit seinem angebohrnen insiegel bekraefftiget; auch an vielen Orten weit vollständiger, anders besser und wahrhafftiger als die erste vom 21. Sept. 1718, Erffurth d. 21. Okt. 1718“[90]). Anscheinend ist Mattheson darauf nicht eingegangen, denn 1721 erschien sein „Forschendes Orchestre“, das einige Punkte, die er im „beschützten Orchestre“ nicht eingehend behandeln konnte, nun in ausführlichster Form bringt, ohne aber Buttstädt noch irgendwie zu erwähnen.

Mitten in diesem unglückseligen Streite entstand Buttstädts letztes bekanntes Werk: „Opera prima sacra, bestehend aus vier neu-komponierten Missen“, Erfurt 1720.

Wie sein Lehrer Pachelbel hat auch Buttstädt einen Schülerkreis um sich versammelt. Der bekannteste dieser Schüler ist Georg Friedrich Kauffmann, der am 14. Februar 1679 zu Ostramondra[91]) geboren wurde und im März 1735 als Hoforganist zu Merseburg starb[92]).

Noch nicht 62 Jahre alt ist Johann Heinrich Buttstädt am 1. 12. 1727 heimgegangen und am 3. 12. begraben worden. Im Begräbnisregister der Predigerkirche heißt es:

„Herr Johann Heinrich Buttstädt, Organista Praedicatorum noctu auf dem gemeinen Kirchhof begraben.“ —

Der gemeine Kirchhof ist heute längst verschwunden. Viele Grabsteine sind noch erhalten und eingemauert worden, Buttstädts Grabstein fand man nicht unter ihnen[93]). Auch eine Leichenpredigt fand sich nirgends. Kurze, unbedingt notwendige Aufzeichnungen über Buttstädt sind wohl vorhanden, nirgends aber wird von den Zeitgenossen sein Schaffen auch nur erwähnt[94]).

[90]) Nachgewiesen in: Miscellanea Musicae Bio-Bibliographica Leipzig 1914, Jahrg. 3, S. 10 f. Aufbewahrt ist die „Erklärung“ in Washington, Libr. of Congr. Die sonst nirgends erwähnte Schrift war mir leider noch nicht zugänglich.

[91]) Ostramondra bei Kölleda (Kreis Eckartsberga).

[92]) Nach Eitner V, 327. — Erwähnt sei hier besonders, daß Kauffmann 1733 die „Harmonische Seelenlust“, das erste Choralbuch mit Zeilenzwischenspielen, herausgab, wie Werner, „Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik“, Bitterfeld 1932, S. 116 mitteilt.

[93]) Wir mir der beste Kenner der Erfurter alten Grabsteine, Professor Jahr, Erfurt, freundlichst mitteilte.

[94]) Daher wird es verständlich, daß in musikgeschichtlichen Handbüchern wohl Buttstädts Name gekannt, selten aber auf sein Schaffen eingegangen wird. Über vielfach verzeichnete, rein biographische Mit-

So ist er bald ganz vergessen worden. Buttstädt war ein echter thüringischer Musiker, bis ans Ende seines Daseins eng mit der Heimat und ihrer musikalischen Tradition verwurzelt, eine tiefreligiöse Persönlichkeit, ein Mensch, der für seine Musik lebte, weil sie ihm Lebensinhalt und von Gott gesetzte Aufgabe war.

3. Der Neubau der Orgel der Predigerkirche durch Ludwig Compenius

Am Ende der vierziger Jahre[95]) des 17. Jahrhunderts wurde Johann Bach Organist an der Predigerkirche zu Erfurt. Die Kirche besaß damals eine „alte, sehr wandelbare Orgel"[96]). Die Gemeinde beschloß daher, eine Wiederherstellung des Werkes oder einen völligen Neubau der Orgel vorzunehmen. Man trat alsbald mit der wohlbekannten Orgelbauerfamilie Compenius[97]) in Verbindung und erteilte schließlich dem Naumburger Orgelbauer Ludwig Compenius den Auftrag zum Neubau einer Orgel. Über alle die wichtigen Fragen, die bei diesem Bau berücksichtigt werden mußten, sind wir sehr ausführlich durch die Aufzeichnungen im „Fundbuch" der evangelischen Predigerkirche unterrichtet. Es heißt daselbst[98]):

teilungen hinaus sei u. a. hingewiesen auf: Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, II, 1, S. 53, 93, 240 f.; Wilhelm Langhans, Die Geschichte der Musik, I, 417; Hugo Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II, 3, S. 63 f., 78; Ritter a. a. O. I, S. 167; Spitta a. a. O. I, S. 116, 125.

[95]) Spitta a. a. O. I, 21: „wahrscheinlich seit 1647".

[96]) Nach dem folgenden Dingbrief.

[97]) Eitner III, 24 f. kennt nur vier Namen dieses alten Thüringer Orgelbauergeschlechtes: „Esaias Compenius, Heinrich und Christoph Compenius aus Nordhausen und Ludwig Compenius, der um 1649 eine Orgel in Erfurt baute". Diese nicht weiter begründeten Angaben erhalten eine wesentliche Ergänzung durch Arno Werner, der a. a. O. S. 71 über die Familie Compenius spricht. Werner führt noch einen „Marold Compenius an, dem wir 1635 in Naumburg als Orgelbauer begegnen". Mit diesem Marold darf man wohl den ebenfalls aus Naumburg stammenden Ludwig Compenius in verwandtschaftliche Beziehung setzen. Vielleicht waren beide Brüder, möglicherweise könnte auch Ludwig der Sohn Marolds sein. — Hugo Ahlemann, Schkeuditz, konnte in einer leider ungedruckten Abhandlung, die er mir freundlichst zur Verfügung stellte, über „Die Orgeln in der St. Nikolaikirche zu Eilenburg" feststellen, daß bereits 1568 ein Simon Compenius für 250 Gulden eine Orgel in dieser Kirche baute. Dieses Werk, das sich bis 1604 gehalten haben wird, erfährt in jenem Jahre einen Umbau, mit dem Georg Compenius beauftragt wird. — Man sieht also, daß hier und da noch Bausteine liegen, die, zusammengetragen, weiteren Aufschluß über die Familie Compenius und deren Bedeutung geben würden.

[98]) Blatt 116—119a.

„Dingbrief
zu Verfertigung dêr neuen Orgel
mit H. Ludovicô Compeniô
aufgerichtet.

Zu wissen: Als nun eine geraume Zeit hero die fürnehme Christliche Gemeinde zun Predigern alhier der Nothdurft befunden, entweder ihre alte sehr wandelbare Orgel renovieren und ausbessern oder aber eine gar neue fertigen zu lassen: und dâhero ohnlängsthin aus ihrem Mittel denen Ehrenfesten, Vor Achtbaren, Wohlweisen und Mannhaften Herrn Georg Gablern, Herrn Johann Thiemen, Herrn Hiob Köhlstedten und Herrn Kaspar Böhninger, sonderbar committiert und aufgetragen [98]), hierunter mit dem Ehrenfesten und Kunst Reichen Herrn Ludovico Compenio, berühmten Orgelmachern von der Naumburg Unterrede und Handlung zu pflegen: Daß solchem nach zwischen Ihnen nachfolgendes contrahiert und beständig geschlossen worden ist:

Nemblichen: Es sol und wil ehrst besagter H. Compenius wohl gedachter Gemeinde eine gantz neue Orgel und Zwar soviel deren äußerl. Corpus oder formam anlanget, dem vorhandenen Ihm hierbey zugestellten Abrisse gemäß, von seinem eignen Gehöltz und durch seine gedingten Handwergker erbauen und anrichten: worzu denn die Christliche Gemeinde an dem hierzu erwählten Ort das Fundament benebst den Säulen anbauen und schaffen will.

Das Orgelwerk aber an sich selbst betreffende, sol dasselbe H. Compenius dergestalt disponieren, damit es eine so große Kirche ausfülle und in sonderheit nach verzeichnete Stimmen in sich begreife.

In das Oberwerk [100]) soll kommen:

1. Principal 8 Fuß, einer weiten und lieblichen Mensur, gantz polieret von Zinn [101]).
2. Gedackter Untersatz manualiter 16 Fuß Thon.
3. Gedackter Untersatz pedaliter allein von voriger Stimm zu gebrauchen.
4. Groß Gembshorn oder Viol di Gamba [102]) von Metall 8 Fuß Thon.
5. Groß Gembshorn Baß pedaliter von voriger Stimm, 8 Fuß Thon.

[98]) Es ist verwunderlich, daß unter diesem Kommissarium, wie es am Ende des Briefes genannt wird, der damalige Organist der Predigerkirche, Johann Bach, nicht mit genannt wird. Bei der späteren Kritik freilich fehlt er nicht. Sollte Joh. Bach damals noch nicht Organist der Predigerkirche gewesen sein?

[100]) Christhard Mahrenholz hat in seinem Buche über „die Orgelregister", Kassel 1930, die verschiedenen Lagen der Klaviaturen für die einzelnen Epochen festgelegt. Er kennzeichnet die hier vorliegende Art:
Oberwerk,
Rückpositiv
als barocke Eigenart.

[101]) Die besondere Hervorhebung der Verwendung des Zinn für Principalstimmen darf man ebenfalls als dem Barock eigentümlich bezeichnen. Mahrenholz sagt: „Im Barock wurde Zinn aus klanglichen Gründen nur für die Principale und verwandte Register verwendet" (S. 33). „Hartes Holz wurde im Barock nur gelegentlich benutzt" (S. 44).

[102]) Über dieses „oder Viola da Gamba" finden wir bei Mahrenholz, S. 89, Aufschluß: „Es ist ein eigenartiger Zufall, daß die Orgelbauerfamilie Compenius, die die Bezeichnung Gemshorn für konische Pfeifen besonders propagiert hat, zugleich von der allgemein üblichen weiten Bauart der Stimme abgewichen zu sein und engere Maße genommen zu haben scheint. Darauf hin deutet die Mitteilung des in solchen Fragen von Esaias Compenius stark abhängigen Praetorius (Syntagma Musicum), daß

6. Grob[103]) gedackte Rohrflöte 8 Fuß Thon.
7. Quinta 6 Fuß Thon[104]).
8. Nachthorn 4 Fuß Thon[105]).
9. Octava von Zinn 4 Fuß Thon[106]).
10. Super Octava[107]) 2 Fuß Thon.
11. Starke Mixtur 4 Fuß Thon.
12. Klingende Cymbel[108]) drei Pfeifen stark.

Auf beiden Seiten in die großen Thürme[109]):

1. Principal Baß von Zinn[110]) 16 Fuß Thon pedaliter.
2. Contra Posaune Untersatz zur vollen Musik 16 Fuß Thon.
3. Fagott Baß, zur stillen Musik[111]) 16 Fuß Thon.
4. Singender Cornett[112]) Baß 2 Fuß Thon.
5. Vogelgesang mit einem Register[113]).
6. Trummel mit einem Register.

Zu allen vorstehenden Stimmen sol gemacht werden ein Tremulant[114]) und ein Sperr Ventil[115]) mit einem Register.

---

das Gemshorn „als ein Horn" klinge und man diese Stimme auch Viola da Gamba nennen könne, wogegen Adlung durch die Bemerkung, daß das Gemshorn „weit stiller und dumpfer" sei als die Viola da Gamba, bezeugt, daß die allgemein übliche Bauart des Gemshorns doch weiter war".

[103]) „Grob" heißt soviel wie „groß". Grobgedackt = Großgedackt.

[104]) Dieses Register findet man heute im Pedal. Schon für den Umbau der Orgel müssen wir an späterer Stelle diese Feststellung machen.

[105]) Das Nachthorn befindet sich hier im Oberwerk. Sachs sagt, „daß man es gewöhnlich zu 4 Fuß im Pedal finde, es aber auch zu 8', 4' und 2' im Manual vorkommt (S. 266a). Siehe auch die spätere Disposition der Orgel bei Adlung, Musica Mechanica Organoedi, S. 224; § 297.

[106]) „Die Octava ist ein Verstärkungsregister in der Oberoktave des Principals (Manual) und des Subbasses (Pedal), beide Male eine offene Flötenstimme aus feinem polierten Zinn" (Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, S. 278a).

[107]) „Superoctava ist eine offene Zinn-Flötenstimme in der oberen Doppeloktave des Hauptprincipals. (Sachs, S. 364b.)

[108]) Klingende Cymbel = Terzzymbel. (Mahrenholz S. 29.)

[109]) Nicht immer kann die Aufstellung der beiden Pedalladen so gut wie hier gelöst werden. Mahrenholz hält die Aufstellung der Pedalladen in den Seitentüren für die beste Lösung. (S. 291.)

[110]) S. 39 Anm. 2.

[111]) Stille Musik: Bei dieser Musik sollen irgendwelche lauten Instrumente nicht benutzt werden. Stille Musiken werden vor allem in der Karwoche und bei Veranstaltungen ernster Art stattgefunden haben.

[112]) „Singend Cornett 2' ist ein Cornett, das nicht wie gewöhnlich als Trompete oder als Schalmei mit voller Becherlänge, sondern als Regal mit kurzen Aufsätzen gebaut ist." (Mahrenholz, S. 29.)

[113]) „Beim Vogelgesang werden ein oder mehrere (bis zu acht) hohe, offene Pfeifen auf einer kleinen (vorwiegend neben dem Brustwerk angebrachten) Lade so befestigt, daß ihre Körper nach unten in ein Gefäß mit Wasser oder dünnflüssigem Oel ragen. Werden die Pfeifen angeblasen, so entstehen infolge der durch den Winddruck hervorgerufenen ständigen Schwankungen der Flüssigkeit in den Pfeifen Töne von ständig wechselnder Höhe, die an das Zwitschern der Vögel erinnern." (Mahrenholz a. a. O. S. 262.)

[114]) Der Tremulant wird hier für das gesamte Oberwerk und Pedal vorgeschrieben. Später findet man den Tremulanten oft nur noch für eine Stimme, besonders für die vox humana.

[115]) Sperrventil: „eigentlich falsch, besser ein positiv wirkendes Windeinlaßventil zur Vermeidung von Windverlust und zum Abstellen von Heulern und Durchstechern". (Mahrenholz, S. 279.)

Ins Rückpositiv[116])

1. Principal von Zinn, welches aufs Oberwerk accordieret und ebendieselbe Mensur hat, gantz poliert, 4 Fuß Thon.
2. Ein schön stiller Grobgedackter zum Echo[117]) oder nur zum 2. Diskantisten oder Lauten lieblich zu gebrauchender 8 Fuß Thon.
3. Quintadena 8 Fuß Thon.
4. Liebliche[117]) Spielpfeife 4 Fuß Thon.
5. Sesquialtera gedoppelt 3 Fuß Thon.
6. Scharfe Quintatz[118]) zum Choralspielen, auf jedem Clave drei Pfeifen stark.
7. Flach- oder Waldflöte 2 Fuß Thon.
8. Octava 2 Fuß Thon.
9. Trompete langer niederländischer Mensur 8 Fuß Thon[119]).
10. Schallmei frommer Mensur 4 Fuß Thon.
11. Drei umlaufende Sterne mit 24 Cymbel Glöcklein, daß man mit einem Register den mittleren allein und auch alle drei zugleich zur vollen Musik ziehen könne[120]).

Zu diesem Rückpositiv wil Er machen:

1. Einen absonderlichen Tremulanten, welcher nicht ins Oberwerk schlägt.
2. Ein Sperrventil mit einem Register.
3. Ein Register zur Koppel, damit alle hierin befindlichen Stimmen absonderlich pedaliter gebraucht werden können[121]).

Sonsten sol Er das gantze Werk versehen:

1. Mit zweyen schönen mit Elfenbein und Ebenholtz fournierten Clavieren, welche vom C D E F G A bis ins e‴ gehen sollen.
2. Mit einem Pedal so ein solches die Claves C D E F G A bis ins d‘ haben soll.
3. Mit acht starken Spanbälgen, worvon auch das Rückpositiv seinen absonderlichen Wind haben möge und darzu man mehr nicht als eines Calcanten betörfe.
4. Die Registraturen sollen alsbald auf beiden Seiten[122]) der Claviere herunterkommen, aller maßen solches sehr bequem und in Niederlanden gebräuchlich sein mag.
5. Sollen zum Oberwerk, Seiten Bässen und Rückpositiv gantz neue Windladen gemacht werden.

Was nun Herr Compenius zu diesem Werk und allen anderen dessen nötigen Eingebäude, nichts davon ausgeschlossen, für materialiter und

[116]) Die große Orgel begleitet in der Regel nicht zum gottesdienstlichen Musizieren. Begleitorgel war das Rückpositiv.

[117]) Bezeichnungen wie „Echo- und lieblich deuten in der Regel zarte Intonation an“. (Mahrenholz, S. 30.)

[118]) Scharfe Quintatz, „eine Quinte, die meist nicht, wie sonst üblich, weit, sondern in enger Mensur gebaut ist“. (Mahrenholz, S. 29.)

[119]) „Die Trompete war anfangs im Pedal zu finden. Zu den Manualladen hat sie erst in Deutschland den Zutritt über das Rückpositiv gefunden. Um 1600 war sie ‚das‘ Rohrwerk des Rückpositivs.“ (Mahrenholz, S. 147/148.)

[120]) Cymbel Glöcklein, „die aus ganz kleinen Glocken bestehende, äußerst hell klingende Glockenzymbel“. (Mahrenholz, S. 28.)

[121]) Wir finden hier lediglich eine Koppelung des Rückpositivs an das Pedal. Das Oberwerk kann nicht an das Pedal gekoppelt werden.

[122]) Vielfach sind die Register über den Clavieren angebracht.

sowohl Schlösser- als Tischlerarbeit bedürfen wird: Solches alles und iedes wie es auch Nahmen haben mag, wil und sol er selbsten verschaffen, verdingen und verlohnen und also fleißig und treulich darob sein, damit die Christliche Gemeinde mit gesamter Arbeit wohl verwahret und das gantze Werk vermittels göttlicher Gnaden ohngefähr in Sieben Viertel Jahren zur Perfektion gebracht werden möge.

Hingegen hat dieselbe ihm zu geben und zu entrichten versprochen:

1. Eintausend und Zwantzig Reichsthaler auf folgende Termin, als ietzo alsobalde bei Volleziehung dieses 200 Rthlr., so dann auf nächst künftige Ostern, Pfingsten, Jakobi und Michaelis alles des 1648. Jahres, iedesmahl 100 Rthlr., ferner in dem Gott gebe gnädigen 1649. Jahre auf Trium Regum und Ostern iedesmahl 100 Rthlr. und die übrigen 220 Rthlr. wann das Orgelwerk zur gäntzlichen Perfektion gebracht sein wird.
2. Zweene Karren Kohlen, 10 Wald Klaftern Scheit und 30 Schab Reisig Holtz.
3. Ist ihm das gantze alte Werk (dessen Gehäuse ausgenommen) zur Zubuße zu gebrauchen verwilliget.
4. Sol er Zeit währender Arbeit mit freier Wohnung versehen und ihm im Predigerkloster ein bequem Logiament zum Laboratorico eingeräumet werden[123]).
5. Wil wohlgemelte Gemeinde das Balckhaus[124]) machen, das Gehäuße des gantzen Werks befestigen lassen und die Grobschmieds Arbeit bezahlen, ein Gerüste zur Aufrichtung des Werks und acht neue Calcatur Claves[125]) verschaffen, auch nicht allein wenn es zu Ein- und Austragung großer Arbeit die Nothdurft erfordert ein und anderen Handlanger, sondern auch über dem Setzer und Stimmer des neuen Werks ein halb Jahr einen Calcanten und Aufwärter halten und bestellen.

Wann dann beyde Teile dem, so hierinne begriffen getreulich und ohngestöhrlich nach zu kommen sich verpflichten: Also ist solches auf deren Begehren durch mich Endes unterschriebenen Notarium zu papiere bracht, zwiefach ausgefertigt ein Teil mit anfangs benanndter Herrn Commissariorum und das Andere mit Herrn Compenii subscription und aufgedruckter Petschaft bekräftigt worden. So geschehen in Erfurdt den 30. Xbr. A. 1647.

L. S.	L. S.
Ludovicus Compenius	Hieronymus Schorch
Orgelmacher	Not. Publ. Caesar.“

Somit war der Bau der neuen Orgel in die Wege geleitet. Für die Predigergemeinde aber erhob sich die Frage, wie die Gelder für den Bau aufgebracht werden sollten. Man wandte sich deshalb — genau wie heute oft — zunächst einmal an die Öffentlichkeit, und es waren der Spender viele, die ihr Scherflein zu dem geplanten Werke beitrugen, so daß die Predigergemeinde selbst nur einen geringen Betrag dazuzulegen brauchte. Im ganzen

[123]) Ganz im Gegensatz zu heute, richtete sich der Orgelbauer in dem Orte, wo er eine Orgel zu bauen hatte, eine Werkstatt ein, baute also die Orgel an Ort und Stelle.

[124]) Balckhaus = der Raum, in dem sich die Bälge befinden.

[125]) Tretvorrichtungen für die Bälge.

stifteten der Rat und die einzelnen Gemeinden, auch einige sehr beachtliche persönliche Stiftungen waren dabei, 1461 fl. 10 gr. 3 pf. Nur etwas über 112 fl. mußte die Predigergemeinde selbst beisteuern, denn der ganze Bau kostete 1574 fl. 2 gr. 5 pf.[126]).

Welche gegenseitige Unterstützung und vor allem welche große Opferwilligkeit der Erfurter Gemeinden! Man muß dabei bedenken, daß in jener Zeit nach dem dreißigjährigen Kriege auch in Erfurt bei vielen Familien Not und Armut herrschten. Andererseits aber zeugt diese Opferwilligkeit von dem Interesse, das Erfurts Einwohner damals der Kirchenmusik entgegenbrachten.

In den Jahren 1648 und 1649 ist dann die Orgel der Predigerkirche erbaut worden und man darf annehmen, daß die Arbeiten im Anfang des Jahres 1650 beendet waren. Ob damals eine Orgelabnahme stattgefunden hat, ließ sich nicht feststellen. Erst 1663 berichteten die Akten wieder über die Orgel. Aus diesen Aufzeichnungen geht nun deutlich hervor, welche Mängel das Werk besaß. Die Predigergemeinde ersuchte das Bauamt um eine Besichtigung der Orgel, welche am 4. August 1663 stattfand. Das Aktenstück darüber ist am 14. August 1663 im „sitzenden Rathe publizieret und konfirmieret worden“[127]).

Vor allem haben die 8- und 16füßigen Register des Oberwerks und der Seitentürme nicht richtig angesprochen oder sind nicht richtig intoniert gewesen[128]). Auch die beiden 16füßigen Untersätze hat man bei voller Orgel nicht vernehmen können. Bei diesen Pfeifen war nicht für eine genügende Luftzufuhr gesorgt, welche derartige Register unbedingt notwendig haben. Viele Pfeifen waren überdies zu dünn gearbeitet und hatten sich infolgedessen gesetzt oder umgelegt. Schließlich sind aus „Mangel accordierlichen Windes“ viele kleine Pfeifen durch Staub verstopft gewesen und sogar bei zwei Bälgen hatten sich schon Schäden gezeigt.

Bei vielen Orgelbauten wird es selbst heute noch zuweilen Anstände geben. Hier in Erfurt scheint es sich doch aber um recht erhebliche Mängel gehandelt zu haben, die für dieses Mitglied der sonst so berühmten Orgelbauerfamilie Compenius durch-

[126]) Auf Grund der Nachricht im Fundbuch Blatt 120b bis 121a: „Was hierzu freywillig verehrt und gesteuret worden“.

[127]) Der Besichtigungsbescheid im Anhang VII.

[128]) Im übrigen ein Mangel, der bis heute noch an vielen Orten zu beobachten ist.

aus kein Ruhmesblatt bedeuten. Die ganze Frage wird noch verschlimmert, wenn wir hören, daß es Compenius trotz verschiedener Reparaturen nicht gelang, die Mängel auf längere Zeit als ein halbes Jahr abzustellen. Sollte Ludwig Compenius in der Tat weniger tüchtig gewesen sein?

Nach der Einteilung der barocken Klangtypen[129]) wäre diese Erfurter Compenius-Orgel zwischen Frühbarock und Spätbarock einzureihen. Sie würde also einen Übergangstyp darstellen, der mir auch schon aus der Disposition hervorzugehen scheint. Vielleicht ist eine Annäherung an das Hochbarock nicht von der Hand zu weisen. Überall macht sich „dieses höchst eigentümliche Klangreich des barocken Bläserinstrumentariums"[130]) bemerkbar, wenn wir auch manchem sonst in der Barockorgel anzutreffenden Register wie etwa Rankett, Rauchpfeife, Dulzian u. a. nicht begegnen. Auch Symbolisierungsregister[131]) sind in diesem Werke nur in bescheidener Form vorhanden. Man wird sagen können, daß der hochbarocke Klang zwar an verschiedenen Stellen durchzuschimmern scheint, im ganzen aber nicht erreicht ist.

Die Orgel ist dann so gut wie unverändert geblieben und hat den hochbarocken Klangtypus auch während der Organistentätigkeit Pachelbels und Buttstädts nicht angenommen. Erst unter Jakob Adlung, dem bedeutenden Orgeltheoretiker, wurden an ihr zeitentsprechende Veränderungen notwendig. Sie führen uns aber schon in eine andere Epoche[132]).

4. Die Pflege der Kirchen- und Schulmusik in Erfurt

a) Chorus Musicus, Collegium Musicum und Currende

Der Kantor ist von jeher mit der Schulmusik verwachsen gewesen. Der Organist dagegen stand allgemein der Musikerziehung der Jugend etwas ferner. Die Wege beider treffen sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Gewiß ist der Kantor auch zu Buttstädts Zeit neben seiner musikalischen Betätigung noch wissenschaftlicher Lehrer an der Schule. Kirche und Schule standen damals in einem anderen Verhältnis zueinander als heute.

[129]) s. W. Gurlitt, Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte. Freiburg i. Br. 1926.

[130]) Gurlitt S. 12.

[131]) Z. B. Kuckuck, Vogelgesang, Cimbelstern, Hümmelchen.

[132]) Adlung a. a. O. S. 224, § 297 teilt die dann folgende Disposition der Orgel mit.

Die Schule war für die Kirchenmusik verantwortlich, sie arbeitete für die Kirche. Die Musik, ein Pflichtfach in der Schule, ist aus den damaligen Lehrplänen überhaupt nicht wegzudenken. So wurde bereits durch die Schule der Grundstein für eine musikalisch gesunde Generation gelegt. Der Wert einer solchen Musikerziehung ist gerade in unserer Gegenwart wieder erkannt worden.

Das Erfurt zur Zeit Buttstädts besaß ein wohl ausgebildetes Schulwesen. Man denke an Erfurts berühmte Universität, die im Jahre 1392 gegründet worden war. 1547 erfolgte die Einrichtung von Parochialschulen[133]). 1561 wurde das evangelische Ratsgymnasium gegründet[134]). In allen drei Schulgattungen begegnen wir der Pflege der Musik. Die aufschlußreichen Akten hierüber sind anscheinend noch fast unbeachtet geblieben[135]).

Hauptpflegestätte der Musik war das evangelische Ratsgymnasium. Freilich konnte man gerade dieser Schule zur Zeit Buttstädts nicht die rechte Fürsorge angedeihen lassen. Erfurt steckte damals tief in Schulden und überall wurden Abstriche am Etat gemacht. Im Vergleich zur Zahl der Schüler war die der Lehrer aus Mangel an Mitteln viel zu gering. Zuschüsse gewährte natürlich das katholische Mainz dem evangelischen Ratsgymnasium nicht[136]).

Mit einem neuen Rektor gab es gewöhnlich auch ein neues Schulgesetz. Dieses enthält eine Übersicht über den gesamten Unterrichtsgang und Bestimmungen für die besonderen Einrichtungen der Schule und damit auch für die Musik.

[133]) Die erste Schule war durch den Pfarrer an der Barfüßerkirche, Aegidius Mechler, und seine Frau im Pfarrhaus eingerichtet worden. Nach Mechlers Tode, am 18. Oktober 1547, wurden in allen Gemeinden Schulen eingerichtet und die Knaben und Mädchen dorthin gewiesen (nach E. Seebachs handschriftlicher Historia der Stadt Erfurt, S. 503 f.).

[134]) Richard Thiele, Die Gründung des evangelischen Ratsgymnasiums zu Erfurt und die ersten Schicksale desselben. Erfurt 1896. — Der Stiftungstag des Ratsgymnasiums ist der 9. Dezember 1561. Infolge der Schwierigkeiten von Mainz konnte die Eröffnung erst am 13. Januar 1562 stattfinden.

[135]) Erwähnt wird die Erfurter Schulmusik bei Joh. Rautenstrauch: Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14. bis 19. Jahrh.). Leipzig 1907. Arno Werner: Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Bitterfeld 1932.

[136]) Weißenborn sagt Hierana S. 79: „Vielleicht hätten die Kurfürsten bei zunehmender Verbesserung der Finanzen sich bereit finden lassen, einen Zuschuß zur Unterhaltung des Ratsgymnasiums zu geben, aber der Rat mochte nicht darum nachsuchen, weil die Regierung als Preis dafür die Aufhebung des konfessionellen Charakters der Anstalt, vielleicht gar die Einmischung der Jesuiten dafür gefordert haben würde".

Schon ein Jahr nach der Eröffnung des Ratsgymnasiums, also 1563, ist da ein Chorus Musicus nachzuweisen[137]). Er setzte sich vor allem aus ärmeren Schülern des Gymnasiums zusammen, „damit sie sich durch Singen etwas verdienen konnten“[138]). Im Jahre 1671 gehörten 60 Schüler, die alle zusammen in einem Alumnat wohnten, dem Chore an[139]). Nach Rautenstrauchs und Werners Aufzeichnungen[140]) über die Mitgliederzahl der Schulchöre im allgemeinen nahm dieser Chor hinsichtlich seiner Zahl eine Spitzenstellung ein. Vermutlich war er in mehrere Chöre eingeteilt, doch sind feste Anhaltspunkte dafür nicht nachweisbar. Im Jahre 1624[141]) ziehen vier Chöre als Currende durch Erfurt. Ihre Einteilung erfolgte nach dem Können. Es gab einen Chor der Elite, der Armen, der Vorgeschrittenen und der Anfänger. Jeder Chor bestand aus zwölf Sängern, dem Präfekten und seinem Stellvertreter. Außerdem begleiteten ihn zwei Neuaufgenommene, die noch nicht mitsingen konnten und deshalb von Haus zu Haus gingen und um Gaben baten. Der Gesamtchor hätte also damals 56 Sänger gehabt, und der alte Grundsatz, daß der Chor nicht über 60 Mitglieder haben dürfe, wäre 1616 noch gewahrt geblieben. Diese Einteilung des Chores scheint nicht sehr zweckmäßig gewesen zu sein. Deshalb erfolgte 1679[142]) eine bessere Verteilung der Sänger. Die Vierzahl der Chöre blieb zwar bestehen. Jeder Chor wurde aber jetzt aus 10 von der Elite — einschließlich des Präfekten und seines Stellvertreters —, 10 Geübteren und 5 Anfängern gebildet. Wiederum begleiteten jeden Chor zwei Einsammler. Der Gesamtchor hatte nunmehr eine wesentliche Verstärkung erfahren: er war auf 100 Sänger angewachsen.

Der so nach seiner Mitgliederzahl festgelegte Chor wurde nach wie vor hauptsächlich aus ärmeren Schülern gebildet. Für die Aufnahme war eine gute Vorbereitung im Singen erforderlich[143]). Eine Aufnahme „wohlhabenderer Schüler, die sich ein gutes Auskommen bei Bürgersleuten schaffen können“[144]), sollte nicht stattfinden. In der Regel wurden nur Erfurter Kinder auf-

[137]) Hierana I, S. 28. — Thiele a. a. O. S. 40.
[138]) Hierana I, S. 28.
[139]) Schulgesetze von Faber, Hierana I, S. 49.
[140]) Rautenstrauch a. a. O. S. 104/105. Werner a. a. O. S. 47.
[141]) Schulgesetze von 1616 (nach der Redaktion von 1624). Hierana I, S. 67.
[142]) Gesetze von M. Zach. Hogel (III) vom Jahre 1679, Hierana, S. 83.
[143]) Hierana, S. 48. Diese Vorbereitung geschah gewöhnlich in Parochialschulen, von denen später die Rede sein wird.
[144]) Gesetze von Faber 1571, Hierana, S. 48.

genommen. Doch sollte eine gleichmäßig auf alle Parochien zu verteilende Auswahl getroffen werden[145]). Sehr schwierig gestaltete sich die Aufnahme fremder Schüler. Da diese meistens ein unstetes Wanderleben führten, traute man ihnen nicht recht und machte die Aufnahme von einer Probezeit abhängig. 1663 heißt es daher: „Ein Fremder darf nicht in den Chor aufgenommen werden, wenn er sechs oder wenigstens vier Wochen mit rühmlichem Fleiß und anderer wohlverhaltener Hoffnung, daß er hiesiger Jugend mit gutem Beispiel vorgehen möchte, gleichsam gewiß gemacht“[146]).

Wenn so auf der einen Seite nur eine beschränkte und ausgewählte Zahl von Schülern Mitglied des Chores sein konnten, waren doch die Chorschüler gerade diejenigen, auf die im ganzen Unterrichtsbetriebe Rücksicht genommen werden mußte. Eine solche Rücksichtnahme erforderten vor allem die täglichen Umzüge des Chores, die um 10 Uhr, also mitten in der Unterrichtszeit, stattfanden. Daher fiel die dritte Morgenstunde aus, in welcher die Alumnen sangen, während die anderen Schüler sich zu Hause das Gelernte einprägen sollten[147]). Paarweise schritten die Chorschüler durch Erfurts Straßen[148]). Es war ihnen befohlen worden, jeden Zank und Streit auf der Straße zu vermeiden, überall ein bescheidenes Auftreten zu wahren und so schon durch den äußeren guten Eindruck die Bürger zur Mildtätigkeit zu bewegen. Wollten die Sänger auf der Straße miteinander sprechen, durfte es nur in lateinischer Sprache geschehen. Jeder Chorschüler trug sein Notenblatt, das er selbst schreiben mußte[149]), in der Hand, denn ein auswendiges Singen war nicht gestattet[150]). Infolge der häufigen Umzüge war es nun leicht möglich, daß der Chor in einer Woche mehrere Male vor einunddemselben Hause sang. Deshalb wurde 1624 verfügt, daß in jeder Woche nur zweimal vor dem gleichen Hause gesungen werden durfte[151]). War der Gesang beendet, dann gingen die Einsammler an die Häuser und baten um Gaben. Während dieses Einsammelns sollte auch der Chor an seiner Stelle verharren und nicht nur die Einsammler allein

[145]) Hierana, S. 67.
[146]) Rautenstrauch, S. 358/59. — Hierana, S. VI f.
[147]) Gesetze von Faber 1571, Hierana, S. 42.
[148]) Hierana, S. 48.
[149]) Wenn daher heute alte Handschriften musikalischer Art aus Gymnasien benutzt werden, so ist bei der Textkritik stets zu bedenken, daß solche Stücke häufig von Schülern geschrieben wurden.
[150]) Hierana, S. 48.
[151]) Hierana, S. 67.

zurücklassen[152]). Man kann sich wohl denken, daß diese täglichen Umzüge die Schüler zu sehr von der Arbeit ablenkten; dafür nahm man 1674 eine bedeutende Einschränkung vor. Die Umzüge fanden von jetzt an nur noch Mittwochs und Sonnabends statt"[153]), was ja auch sonst in vielen Orten üblich war. Weniger beliebt scheinen die Umzüge an Sonn- und Festtagen[154]) bei den Chorschülern gewesen zu sein. Schon 1571 wurde bei Versäumnis derselben mit besonderer Strafe gedroht. Bei allen diesen Umzügen war der Chorus musicus in vier Chöre geteilt. Zu Martini und Weihnachten aber sollte in größeren Chören gesungen werden, und zwar „Motetten in langsamen, gehaltenen Takten und nach Noten"[155]).

Da der Erfurter Gesamtchor in vier Einzelchöre eingeteilt war, muß man mit vier Präfekten, Primanern, rechnen. Sie unterstanden dem Kantor als dem obersten musikalischen Leiter des Chores. Das Auftreten eines Präfekten, sein sittlicher Wandel und seine Gottesfurcht mußte den Sängern zur Nachahmung dienen. Er war die Seele des Chores. Nahm er sein Amt ernst und war er musikalisch tüchtig, dann konnte man guter Leistungen gewiß sein. Einübung und Leitung der Straßengesänge lagen dem Präfekten ob. „Er soll die Stimmen und die Begleiter, besonders die Diskant- und Altsänger, richtig unter sich verteilen und stets die besten und auserlesensten, aber nur geistliche Gesänge üben lassen"[156]). Jedoch nicht immer waren sich die Präfekten ihrer Aufgaben bewußt; in einem Aktenstücke aus dem Jahre 1661 klagt man über ihre Pflichtvergessenheit dem singenden Chore gegenüber und über ihren wenig vorbildlichen Lebenswandel[157]). Wenn auch der derzeitige Rektor der Schule den Bedenken der Professoren nicht in allen Punkten zustimmen kann, so scheint ihm doch ihr Besserungsvorschlag nicht unangebracht. In Zukunft „soll auch der Inspektor[158]) derselben Wochen des Mittwochs und Sonnabends durch die Gassen, wo die Chori singen, gehen und

[152]) Hierana, S. 48.
[153]) Hierana, S. 86, Anm.
[154]) Hierana, S. 48.
[155]) Gesetze von 1624, Hierana, S. 67.
[156]) Hierana, S. 49.
[157]) Das Aktenstück wörtlich im Anhang VIII.
[158]) Auf Grund der Schulgesetze von 1616 und 1624 waren die umziehenden Chöre den geistlichen und weltlichen Inspektoren unterstellt (Hierana, S. 67).

sehen, wie gesungen wird, und so ein Defectus vorhanden, denselben bei der Distribution gebührend strafen“[159]).

Der eigentliche Hauptdienst des Chores war aber die Ausführung der Kirchenmusik in den sonn- und werktäglichen Gottesdiensten unter der Leitung des Kantors. Auch zu Brautmessen und Begräbnissen[160]) mußte gesungen werden. Endlich wird schon in den Gesetzen von Faber, 1571, darauf hingewiesen, daß die Mitglieder des Chores „auf Wunsch der Rektoren anderer Schulen in Erfurt diese bei Hochzeiten und Festen mit ihrem Gesang unterstützen, dabei jedoch in den Kirchen bescheiden und fromm sich benehmen sollen“[161]). Gerade diese gegenseitige Unterstützung mißbrauchte man oft, und die Schüler wurden vielfach „von den Kantoren der einzelnen evangelischen Kirchen zu Brautmessen und Leichenbegängnissen aus den Lehrstunden abberufen“[162]). Oft waren schon Verbote dagegen erlassen worden[163]); da sich aber die Dinge nicht besserten, sah man sich gezwungen, energisch durchzugreifen, und 1679 wurde endlich verboten, „die Sänger während der Lehrstunden ohne schriftliche Erlaubnis der Inspektoren auf Requisition der Kantoren zu Brautmessen und Begräbnissen gehen zu lassen“[164]).

Überschauen wir den vielgestaltigen Dienst der Chorschüler, so zeigt sich, daß ohne Zweifel auch in Erfurt große Anforderungen gestellt wurden, und die armen Schüler sich ihr Geld oft sauer verdienen mußten. Über dem Dienste und dem Leben im Alumnat darf die strenge Einordnung in das Ganze nicht vergessen werden. Unbedingter Gehorsam war oberste Pflicht. Nichtbefolgen der Vorschriften wurde streng bestraft, und zwar durch Abzug von den ersungenen Geldern „unter der Aufsicht des Rektors oder eines anderen Lehrers“[165]). „Nach geometrischer Proportion (d. h. nach der Gesellschaftsrechnung) sollte in jeder Woche das Geld verteilt werden“[166]). Bei Nichtbesuch der Schul- oder Musikstunden, der Umzüge, wie der Gottesdienste wurden die

[159]) Hierana III, Anhang S. XXI, Nr. IX (1661).
[160]) In den geringen musikalischen Bemerkungen bei Begräbnissen heißt es: „Sollen niemals vor dem Hause, ehe die Leiche herausgetragen wird, ein oder mehr Stücke gesungen werden“. (Verordnung des Rats vom Jahre 1653 a. a. O.)
[161]) Hierana, S. 49.
[162]) Hierana, S. 129/130.
[163]) So z. B. 1670, Hierana, S. 129/130.
[164]) Hierana, S. 83.
[165]) Hierana, S. 129/130.
[166]) Hierana, S. 67. Gesetze von 1616 und 1624.

Gelder dementsprechend gekürzt[167]) und größere Vergehen durch Ausstoßung aus dem Chore bestraft[168]).

In den ersten 55 Jahren ihres Bestehens besaß die Anstalt nur eine Prima und Secunda[169]), erst 1616 wurde eine Tertia eingerichtet. Die Musikstunden pflegten bis 1616, für beide Klassen kombiniert, Montags und Dienstags von 1 bis 2 Uhr nachmittags zu liegen[170]). Später findet man sie auch am Mittwoch, doch scheinen sich die Tage verschiedentlich geändert zu haben. Feststehend blieben aber immer zwei Musikstunden in der Woche[171]). Aus der Zeit der Zweiklassigkeit der Anstalt erfahren wir, daß zur Ergänzung des Chores Schüler der Parochialschulen herangezogen wurden[172]). Auch späterhin hat noch ein Austausch zwischen den beiden Schulgattungen stattgefunden, und zwar in der Art, daß „der Ausfall an Diskantsängern aus den Parochialschulen ergänzt wurde“[173]). Aus dieser Unterstützung heraus erwuchs den Gymnasiasten die Aufgabe, „alle halben Jahre in jeder evangelischen Parochialkirche wenigstens ein Musikfest zu veranstalten“[174]), und zwar leitete der Kantor der betreffenden Kirche das Fest[175]).

Natürlich ist es den Kantoren darauf angekommen, möglichst gute Sänger in ihren Chören zu haben. So hat man auf die musikalisch gut Begabten sehr viel Rücksicht genommen und oft die Musik vor die wissenschaftlichen Fächer gestellt. Auch ein solches Vorgehen gab Anlaß zu Klagen, so daß die Lehrer sagten: „Es gehet aber gemeiniglich so, daß wer singen kann, einem anderen vorgehet, derselbe sei auch so fleißig, als er wolle“[176]).

Außer diesen Klagen begegnen wir häufig noch anderen über die Disziplin der Schüler und ihren Fleiß[177]). „Der Direktor entschuldigt am 21. 1. 1743 die schwächeren Leistungen der musiktreibenden Alumnen, welche nur auf einen Landschuldienst spekulieren, damit, daß ihre Zeit durch Erlernung des Klaviers und anderer Instrumente zu viel in Anspruch genommen sei“[178]).

[167]) N. B. zu Hierana, S. 67.
[168]) Hierana, S. 129/130.
[169]) Thiele, S. 24.
[170]) Thiele, S. 26/27.
[171]) Die Zahl der Musikstunden schwankte zwischen 2 bis 6. Vgl. hierzu Werner, S. 46.
[172]) Thiele, S. 29.
[172—175]) Hierana, S. 67. Gesetze von 1616 und 1624.
[176]) Hierana III, Anhang S. XXV, X (1662?).
[177]) Hierana, S. 92.
[178]) Hierana, S. 92.

Die Erlernung der Instrumente führt uns auf einen anderen Zweig des Musikwesens am Ratsgymnasium. Hier bestand seit dem Jahre 1608 auch ein Collegium Musicum. Wohl einer der bedeutendsten Förderer dieses Collegiums war der Magister Liborius Capsius[179]), „dem die Direktion desselben anbefohlen wurde, welches Werk er sich auch mit großem Eifer angelegen sein lassen, so daß aus solchem Collegio die vortrefflichsten Musici, sowohl in der Vocal- als auch Instrumentalmusik herkommen, die in den vornehmsten Kirchen und an großer Herren Höfe ihre Beförderung gefunden"[180]).

Hinsichtlich der Instrumente galt für Erfurt folgende Bestimmung: „Die der Schule eigentümlichen Instrumente durften nach einer Verordnung von 1616 nur für kirchliche Zwecke benutzt werden. Wahrscheinlich waren sie vorher auch zu Privatfestlichkeiten in Bürgerhäusern gebraucht worden"[181]).

Danach hören wir nichts wieder von einem Collegium Musicum. In den ersten Jahren wurden anscheinend Vokal- und Instrumentalmusik getrennt gepflegt. Später ist dann vom Schulchor Vokal- und Instrumentalmusik gemeinsam durchgeführt worden und das Collegium Musicum mit dem Chorus Musicus verschmolzen. Dahin weist die Mitteilung, daß „bei den Schulprüfungen Anfang Mai und Anfang November die Scholarchen, die denselben beizuwohnen hatten, vom Schulchor mit Gesang und Instrumentalmusik begrüßt werden sollten"[182]). Hier wird also bereits vom Chor Instrumental- und Vokalmusik gemacht.

Ab und zu mußte den Schülern auch Ruhe gegönnt werden. Freilich war die Länge der Ferien nicht so groß, wie wir sie heute gewöhnt sind. Zu Fastnacht und an den Jahrmärkten gab es drei Tage, nach jedem öffentlichen Examen und während der Weinlese acht Tage und schließlich in den Hundstagen 14 Tage Ferien[183]).

Nicht jedem Schüler ist es aber vergönnt, die Lateinschule zu besuchen. So begegnen wir in Erfurt neben dem Ratsgym-

[179]) Capsius ist 1589 in Erfurt geboren, er wird 1614 Magister, 1615 Professor am Gymnasium und Leiter des Coll. Mus. 1632 wird er Mitglied der philosophischen Fakultät der Universität, ist fünfmal Dekan, ja sogar Rektor und stirbt 1654. (Motschmann, Erfordia Literata 1729, S. 549 ff.)

[180]) Motschmann, S. 551.

[181]) Rautenstrauch, S. 90. — Hierana, S. 66.

[182]) Hierana, S. 68.

[183]) Hierana, S. 83. Es liegt hier die Ferienordnung von 1679 vor. Nach der Ordnung von 1616, 1624, 1643 waren die Ferien in den Hundstagen nur acht Tage lang.

nasium auch noch den Parochialschulen, unseren heutigen Volksschulen. Gar oft ging es diesen Schülern sehr schlecht. Wir hören[184]), daß die ärmsten Gemeinden Erfurts damals die Augustiner-, Regler- und Thomas-Gemeinden waren. Die Nächstenliebe der Erfurter Bürger versuchte zwar, bei allen möglichen Festlichkeiten für diese Schüler zu sorgen, doch langten die Einkünfte oft nicht aus. So wurde am 27. 1. 1617 „eine Kurrende singender Parochialschüler gegründet"[185]). An den Parochialschulen gab es vom zweiten Schuljahr an Musikunterricht. Im ersten Schuljahre dagegen sollten die Kinder mit Zeichnen beschäftigt werden[186]).

Über den Umgang der Kurrende, über Kollektoren und Direktoren erfahren wir einiges aus der „Instruction an die Herrn Commissariorum über die Currente, 1645"[187]), wo es unter Nr. 4 heißt:

„Vom Umgang der Currentknaben.

Werden die Commissare darauf bedacht sein, daß die Currentknaben ferner wie bisher gebräuchlich gewesen ist, in drei Chori, nämlich die zu den Augustinern, Reglern und zu St. Thomas wöchentlich, zu ihren gewöhnlichen Tagen und zwar die zu den Augustinern:

Sonntags und Mittwochs zun Augustinern
Montags und Donnerstags zu St. Andreas
Dienstags zu St. Michael
Freitags zun Predigern
Sonnabends zur Kaufmannskirche

umgehen und das zur Austeilung gehörige Geld mit dem gewöhnlichen Singen einsammeln mögen". Ein dementsprechender Umgangsplan wird auch für die Kurrende der Regler- und Thomaskirche festgelegt.

Unter Nr. 5 schließlich heißt es: „Zu jedem Chor gehören drei Collectores oder Knaben, so die Büchsen tragen, ein Direktor und Kantor, so es mit dem Singen wohl fortkommen kann und darauf Achtung gebe, daß es mit dem Umgang und sonsten ordentlich gehalten werde".

[184]) Falkenstein, Erfordense Chronicon z. J. 1616, S. 687 ff.
[185]) Hierana, S. 61.
[186]) Hierana, S. 46.
[187]) Stadtarchiv Erfurt X, AA. II, Nr. 2.

Hinsichtlich des Singens der Kurrende dürfte auch für Erfurt gelten, was Werner von anderen Orten sagt[188]): „Das Singen, das sich entgegen den Gepflogenheiten des Schulchores, nur auf deutsche Gesänge beschränkte, war mehrstimmig im schlichten Satz oder nur einfachster Choralgesang".

Für das freie Musizieren der Studenten in Erfurt bestimmen die Universitätsstatuten der Jahre 1670/71 folgendes:

> „De obligatione Musica.
> Musica instrumentali, ineunte etiam nocte, sese oblectare, aliosve honorare insuper, iis solum modo licitum esto, qui ne quid palam inconveniens et enorme iuxta admittatur, omnino cavent, caeteris illicitum interdictumque"[189]).

Das Bild der Erfurter Schulmusik hätte abgerundet werden müssen mit einer Betrachtung der katholischen Schulen, aber aus den an anderer Stelle bereits angeführten Gründen muß uns dieses versagt bleiben.

b) Die Erfurter Stadtmusikanten

Die Erfurter Ratsmusik ist für die Zeit von 1635 bis 1735 aufs engste mit dem Namen Bach verknüpft, so sehr, daß „in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Ratsmusikanten noch den Namen ‚die Bache' trugen"[190]). Man sagt in der Tat nicht zuviel, wenn man behauptet, daß die Bache die Seele der Erfurter Ratsmusik waren. Dessen waren sich die Erfurter auch durchaus bewußt.

Nachdem von 1635 bis 1673 Johann Bach Direktor der Ratsmusik gewesen war, folgte ihm zu Buttstädts Zeit sein Sohn Johann Aegidius in diesem Amte nach (1673 bis 1717). Beide Bachs hatten neben ihrer Tätigkeit als Direktoren der Ratsmusik auch eine Organistenstelle inne. So darf man mit Spitta[191]) sagen, daß in ihnen noch „die weltliche Instrumentalmusik und die religiöse Tonkunst" vereinigt war. Die übrigen Familienmitglieder widmen sich gewöhnlich nur einem der beiden Zweige; nach Johann Aegidius beginnt diese Verbindung sich mehr und mehr zu lockern. Später ist sie, in einer die letzten Tiefen ausschöpfenden Form, noch einmal bei Johann Sebastian Bach zu finden.

---

[188]) Werner, S. 53.
[189]) Motschmann, S. 906: Statutum 23.
[190]) Spitta a. a. O. I, 19.
[191]) Spitta a. a. O. I, 21.

Schon als Johann Bach amtierte, gab es in Erfurt fünf Stadtmusikanten[192]), und diese Zahl hat sich auch in der Zeit der Bache immer gehalten. Erst später finden sich dann einmal sechs Musikanten[193]). Auf Grund der sächsischen Musikantenartikel[194]) vom Jahre 1653 ist festzustellen, daß damals die Fünfzahl der Musikanten überwog. Man findet sie auch in Altenburg, Annaberg, Halle und Naumburg. Viele Orte haben nur drei oder vier Musikanten; nicht selten gibt es nur einen, z. B. in Dessau, Eisleben, Quedlinburg, Stolberg, Torgau, Wittenberg. Diese Musikanten sind alle Meister und bilden ihrerseits wieder Lehrlinge und Gehilfen aus. Betätigung und Entlohnung der Stadtmusikanten war durch amtliche Vorschriften oft bis ins einzelne geregelt.

Für das Jahr 1703, mitten in der Wirkungszeit Buttstädts, sehen wir in Erfurt folgende Stadtmusikanten genannt[195]):

Johann Aegidius Bach,
Nikolaus Frentzel,
Johann Oswald,
Heinrich Kratze,
Georg Simon Koch.

Der Stadtmusikant begleitet das Leben des Bürgers von der Wiege bis zum Grabe. Er nimmt teil an Freud und Leid in der Stadt und in jeder einzelnen Familie. Aus dieser Vielseitigkeit seiner Tätigkeit ist es auch zu erklären, daß sein ganzes Können dementsprechend eingestellt sein mußte. Da galt es vom Turm her Choräle, eine Turmmusik, eine festliche Intrada oder gar Feuerlärm zu blasen. Da mußte Sonntags in der Kirche musiziert werden. Ein andermal wieder wurde Tanz- oder Unterhaltungsmusik gewünscht, und nicht vergessen werden dürfen die zahlreichen Musikaufwartungen bei Familienfestlichkeiten.

Diese Vielgestaltigkeit der Musikaufwartungen setzt natürlich auch eine Vielseitigkeit in der Beherrschung der einzelnen Instrumente voraus. Aktenmäßig ist für Erfurt darüber nur wenig verbürgt. Von Johann Aegidius Bach wird berichtet, daß

[192]) Die Fünfzahl der Musikanten verbürgt Vollstimmigkeit ihrer Musiken.

[193]) Albert Dreetz, Aus Erfurts Musikleben (1750—1800). Leipzig 1932, S. 13.

[194]) U. a. hrsgb. v. Rudolf Wustmann. Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 29, S. 104 ff. — Abgedruckt vorher bei Spitta a. a. O. I, 142. — Vgl. auch H. J. Moser, Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter, Rostock 1910, S. 87 ff.

[195]) Genannt im „jetztlebenden Erfurt".

er Bratschist gewesen sei[196]). Johann Nikolaus Bach soll ein guter Gambenspieler gewesen sein[197]). Bei den Verordnungen über die Musik bei Hochzeiten wird schließlich das Clarin-Blasen erwähnt. Immerhin scheinen die spärlichen Angaben darauf hinzuweisen, daß es sich auch bei der Erfurter Stadtmusik wie gewöhnlich um Streich- und Blasmusik handelte. Eine Bestätigung für diese Annahme gibt uns die Instrumentenbesetzung der Messen Buttstädts. Mit Ausnahme der zweiten Messe werden in ein und demselben Werke Streich- und Blasinstrumente verwendet. Alle diese Instrumente wurden von den Stadtmusikanten gespielt. Buttstädt erwähnt sie in der Vorrede zu seinen Messen, indem er sagt: „Bei der IV. Messe sind die Clarinen mit wechselnden Flöten gesetzt, welches unsere Herrn Stadt-Musikanten allhier wohl practicieren können; weilen aber ein und dem anderen es nicht anständig sein möchte, Clarin zu blasen[198]) und auch eine Flöte zu spielen, so sind diese also gesetzet, daß sie gar ausbleiben können".

Die Erfurter „Kirchen- und Stadtmusici" versahen den Dienst beim Rate, in der Kirche und, privat, bei den Bürgern der Stadt.

Der Dienst beim Rate ist bekannt.

Neben diesem Dienste nimmt der Kirchendienst eine ganz bedeutende Stellung ein. Aus der Zeit Buttstädts besitzen wir eine „Nachricht, wie die Stadt-Musikanten das Jahr hindurch in den evangelischen Kirchen ordinarie aufzuwarten verbunden seind"[199]). Es mußte an 39 kirchlichen Festtagen musiziert werden. Die Leitung hatte stets der Kantor der betreffenden Kirche. Die meisten Musiken (11) fanden in der Predigerkirche als Ratskirche statt. In der Kaufmannskirche wurde neun-, bei den Minoriten vier-, in der Michaelis- und Regler- je drei-, in der Andreaskirche und bei den Augustinern je zwei-, in der Barfüßer- und in der Thomaskirche je einmal musiziert. Hinzu kamen noch die Musiken an den ersten Feiertagen, die in den Kirchen stattfanden, wo der Oberratsmeister am Gottesdienst teilnahm. In der Frühe wurde außerdem von den Türmen dieser Kirchen geblasen.

Diese zahlreichen Musiken verbesserten natürlich das Einkommen der Erfurter Musikanten wesentlich. Aber nicht immer

---

[196]) Eitner I, 260.
[197]) Spitta a. a. O. I, 27.
[198]) Hierüber noch einmal später.
[199]) Wörtlich im Anhang IX.

gab es eine besondere Entschädigung für den Kirchendienst. Fast ein Drittel der Musiken gehörten eben zum amtlichen Dienst und wurden deshalb nicht besonders bezahlt. Da die Besoldung überhaupt zwischen höheren und niederen Sätzen schwankte, darf man gewiß von großen und kleinen Musiken sprechen.

Im kirchlichen Leben fallen einige Zeiten besonders auf, zunächst die Zeit des Bartholomäusmarktes. In diesen Tagen wurde Erfurt von zahlreichen Fremden besucht. Am Dienstag des Marktes wurde vom Turm der Barfüßerkirche geblasen und dann in dieser Kirche musiziert. Am nächsten Tage mußte in der Kaufmannskirche musiziert werden. Solche Musiken waren Sonderveranstaltungen und wurden auch dementsprechend bezahlt. Täglicher Kirchendienst war in der Woche nach dem Dankfeste, wo es galt, an jedem Tage zu musizieren. Das neue Kirchenjahr wurde am 1. Advent mit einer Musik in der Reglerkirche eröffnet, für die es aber kein Geld, sondern eine Mahlzeit gab. So begann auch das neue Kirchenjahr von seiten der Stadtmusikanten mit einem besonders feierlichen Auftakt.

Und nun der Stadtmusikant im Dienste des Erfurter Bürgers. Große Feste konnte man in Erfurt damals nicht feiern. Der dreißigjährige Krieg, die dauernden Kämpfe mit Mainz, die furchtbare Pest hatten in vielen Familien Not und Armut einkehren lassen. Das alles gab dem Rate Grund, die sonst prächtig und lange gefeierten Feste der Bürger nach jeder Seite hin auf ein Mindestmaß einzuschränken. Derartige Einschränkungen machten sich natürlich auch im Leben und in der Tätigkeit der Stadtmusikanten bemerkbar.

In schlichter, einfacher Form sollten die Taufen gefeiert werden. Eine Musik war höchstens im Hause beim Gastmahl gestattet, in der Kirche war sie vollständig verboten[200]).

Ganz bedeutende Einschränkungen erfuhren die Hochzeiten. Nirgends durfte länger als zwei Tage gefeiert werden. In der Kirche war es gestattet, zwei Stücke zu musizieren, auf keinen Fall aber die Musik zu lange auszudehnen. Am zweiten Tage soll die Hochzeit im Sommer um 11, im Winter um 10 Uhr beendet sein, einmal, „damit Bräutigam und Braut durch das allzulange Sitzen und Zechen nicht beschwert werden“ und dann, damit

[200]) Verordnung des Rats, a. a. O. VIII, 13: „So soll auch das Musizieren in der Kirche gänzlich verboten, weniger aber eine Musik bei der Gasterei zu halten vergönnt sein.“

„auch der Musicanten und Geiger Aufwartung geschlossen werde“[201]). Diese sollen danach sofort das Haus verlassen.

Natürlich wurde bei einer Hochzeit auch Tanz veranstaltet, an dem die Junggesellen teilzunehmen pflegten. Diese haben hier und da bis heute noch die Gewohnheit, mit den Musikanten zusammen den Schluß eines Festes etwas zu verzögern. Im alten Erfurt war dieser Brauch wohl bekannt, und der Rat hielt es deshalb für angebracht, folgende Verordnung zu erlassen:

> „Wenn die Junggesellen mit zum Tanze gehen, dann sollen sie sich still und ehrbar verhalten und nicht unternehmen, die Nacht hindurch mit Musikanten und Trompetern Gassaten zu gehen“[202]).

Die Zahl der an einer Hochzeit teilnehmenden Musiker wechselte. Bei einer vornehmen Hochzeit durften fünf, bei einer mittleren vier Musikanten anwesend sein, von denen jeder einen Gulden erhielt. Bei einer gemeinen Hochzeit erhielt der Musikant gewöhnlich nur 5 oder 6 Groschen[203]).

Eine Vorliebe der Musikanten war das „Auflegen“ bei Hochzeiten. Vermutlich handelt es sich dabei um das heute noch besonders an kleinen Orten gebräuchliche „Ausblasen“, welches den Musikanten gewöhnlich eine Geldsumme oder eine Runde Bier einbringt. Ist dabei die Einnahme eine gute, so kommt es leicht zu Übertreibungen. Das ist heute noch so und war auch im alten Erfurt nicht anders. Der Rat mußte damals folgende Verordnung erlassen: „Ob gleich sonsten den Musikanten nur des anderen Tages aufzulegen erlaubt gewesen, so haben wir doch auf dero Ansuchen hiermit vergünstigt, daß sie bei fürnehmen Hochzeiten des ersten Tages auf der Brautführer Tische auflegen und von dem Brautdiener und Junggesellen, deren einer über sechs Groschen nicht geben soll, keine Nebenverordnungen fordern mögen“[204]).

In Erfurt galt schließlich für die Musikanten noch die Vorschrift, „sich bei gemeinen Hochzeiten des Clarin-Blasens gänzlich zu enthalten“. Eine durchaus nicht verwunderliche Vorschrift, denn im allgemeinen durfte der Stadtpfeifer die Trompete nicht blasen, nur Hofhaltung oder höchstens einmal ganz festliche An-

[201]) Verordnung des Rats a. a. O. V, 8.
[202]) Verordnung des Rats a. a. O. V, 11.
[203]) Verordnung des Rats a. a. O. VI, 4.
[204]) Verordnung des Rats a. a. O. VI, 4.

lässe gestatteten ihm den Gebrauch dieses den zünftigen Trompetern der Standesherren vorbehaltenen Instrumentes.

Aus dieser kurzen Schilderung ergibt sich, daß auch die Erfurter Stadtmusikanten den an allen Orten üblichen Dienst, der natürlich hier und da durch lokale Eigenheiten seine Erweiterung fand, zu verrichten hatten. Aus dem Rahmen der ganzen Bewegung aber lösten sich die Erfurter Stadtmusikanten nicht.

II.
Die Werke Johann Heinrich Buttstädts

Buttstädts Kompositionen sind heute größtenteils vergessen. In neuerer Zeit gedruckt erschienen nur acht Choralvorspiele:

Vom Himmel kam der Engel Schar[205])
In dulci Jubilo[206])
Gottes Sohn ist kommen[207])
Gelobet seist du Jesu Christ[207])
Nun laßt uns Gott dem Herrn[208])
Nun komm der Heiden Heiland[209])
Vater unser im Himmelreich[210])
Allein Gott in der Höh' sei Ehr[211])

Das ist eine mehr zufällige Auswahl aus dem bunten Inhalt handschriftlicher Sammelbände, die sich im Besitz verschiedener Bibliotheken erhalten haben. Gewiß hat Eitner[212]) gute Vorarbeit zur Katalogisierung des Buttstädtschen Schaffens geleistet, aber seine Angaben sind nicht vollständig und oft unrichtig. Daher muß zunächst eine Übersicht über die gegenwärtig noch nachweisbaren Werke Buttstädts versucht werden.

[205]) Karl Straube, Choralvorspiele alter Meister, Leipzig 1907 (Peters), S. 47.

[206]) Notenanhang zu Fritz Dietrich, „Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrh.", Kassel 1932.

[207]) Ritter, Geschichte des Orgelspiels, II, Nr. 110 und 111.

[208]) Volkmar, Orgelalbum Bd. 1; Reinbrecht, Praeludienbuch Bd. 3.

[209]) Körners und Ritters Orgelfreund, Bd. 8, Nr. 18.

[210]) Ritter, Kunst des Orgelspiels, Bd. I, § 74.

[211]) DdTB IV. 1, S. 65 als Pachelbel.

[212]) Eitner, Quellenlexikon, Bd. 2.

1. Die Choralbearbeitungen

a) Quellen

	Abkürzungen
Walther-Autographen in der Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. 22 541	
Bd. I	W. I.
Bd. II	W. II.
Bd. III	W. III.
Walther-Autograph in der Universitätsbibliothek Königsberg, Mus. Ms. 15 839	W. Kö.
Walther-Autograph in der Sammlung von D. F. Scheuerleer, Den Haag	W. Sch.
Plauener Orgelbuch, im Besitze des Kirchenchores der Johanniskirche, Plauen	Pl.
Dröbs Handschrift in der Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. 30 245 (nach Eitner früher Ms. 135)	Drö.
Sammlung Mus. Ms. P. 806 der Staatsbibliothek Berlin	P. 806.
A. G. Ritters Buttstädt-Kollektaneen, im Besitze von Prof. D. Dr. Max Seiffert, Berlin	Ri.
Buttstädt-Sammlung des Herrn Prof. D. Dr. Max Seiffert [Ergänzung[213]) der Kollekt. Ritters]	S. S.
Ms. 1491 in der Bibliothek der Hochschule für Musik, Berlin	H. M.
Sammlung Mus. Ms. 30 280 der Staatsbibliothek Berlin	Ms. 30 280
Musikalische Bibliothek von C. F. Becker (Choralvorspiele von Pachelbel, Walther, Armsdorff, Krebs, Buxtehude, Buttstädt), Stadtbibliothek Leipzig	L.

b) Einzelübersicht[214])

1. Ach Gott vom Himmel sieh darein
   W. Kö. 25 — Pl. 180[215]) — S. S.

[213]) Die Ergänzung der Kollektaneen Ritters durch Prof. Seiffert, Berlin, ist vor allem geschehen durch die Abschriften von Buttstädts Kompositionen aus dem Plauener Orgelbuch.

[214]) Eine Zusammenstellung der Choralbearbeitungen Buttstädts findet man in ähnlicher Form schon bei Dietrich, a. a. O. Hier sollen jedoch die Quellen vervollständigt aufgeführt werden.

[215]) Siehe hierzu den Aufsatz von Prof. Max Seiffert: „Das Plauener Orgelbuch von 1708", Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 2, S. 371 ff. Bei der Übersicht über den Inhalt des Orgelbuches findet man bereits eine teilweise Angabe der Quellen.

2. Allein Gott in der Höh sei Ehr
   Ri. Nr. 1 (ohne weitere Quellenangabe)[216])
3. Allein Gott in der Höh sei Ehr
   W. Kö. 277/278 — Pl. 206/07
   in W. Sch. 4 dagegen mit J. P. bezeichnet[217])
4. Aus tiefer Not schrei ich zu dir
   W. Kö. 201 — W. Sch. — Ri. Nr. 2
   H. M. Ms. 1491, Seite 280 anonym
5. Christ lag in Todes Banden
   W. III. 121/122 — S. S.
6. Christ lag in Todes Banden
   W. III. 121 — S. S.
   H. M. Ms. 1491, S. 250 = Pachelbel
   W. Sch. 108 = Johann Bach
7. Christ ist erstanden
   Pl. 149 — Drö. 6 — S. S.
   P. 806, 6
8. Der Tag, der ist so freudenreich
   W. I. 62/63 — W. II. 95/96
   Ri. Nr. 10
9. Es stehn für Gottes Thron
   Ms. 30 280 — L.
10. Gelobet seist du Jesu Christ
    W. I. 79 — W. II. 57 — Ri. Nr. 17
    abgedruckt in Ritter „Geschichte des Orgelspiels", Bd. II, S. 111
11. Gottes Sohn ist kommen

Dietrich faßt diese drei Kompositionen als eine Partite. Man mag ihm schon deshalb zustimmen, weil die Stücke in den einzelnen Sammlungen unmittelbar hintereinanderstehend zu finden sind. Seiffert hat in seiner Sammlung eine Einteilung nach Vers 1—3 vorgenommen, die wohl am meisten ge-

[216]) Schon Walther sagt, daß diese Komposition 1705 im Druck erschienen sei. Überliefert ist sie uns nur handschriftlich durch Ritter.

[217]) Daher aufgenommen in DdTB IV, Bd. 1, Seite 65. Seiffert bemerkt hier im krit. Kom. XVII f.: „Die Faktur Buttstädts ist der seines Lehrers ungemein ähnlich; stilistische Beweise können also für die Frage nach der wahren Autorschaft nicht erbracht werden. Mit Ritter neige ich dazu, dies Stück Pachelbel zuzuschreiben".

rechtfertigt ist und daher auch hier beibehalten werden soll.

a) Choral: folgt in Pl. 292

b) 1. Vers: W. I. 25 — W. II. 34
Pl. 289 — Ri. Nr. 8

c) 2. Vers: W. I. 26/27 — W. II. 33 — Ri. Nr. 7
Pl. 290 (Gott durch deine Güte)

d) 3. Vers: W. I. 24 — W. II. 35
Pl. 292 (folgt Choral)

Abdruck von d) in Ritter „Geschichte des Orgelspiels", Bd. II, 110

12. Herr Gott, dich loben alle wir
Pl. 19 — S. S.

13. Herr Jesu Christ dich zu uns wend'
W. Kö. 293 — S. S.

14. Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht
Pl. 310 — S. S.

15. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
(sechs Variationen)
W. Kö. 18 — Pl. 236
Ri. Nr. 4

16. In dulci Jubilo
W. I. 92/93 — W. II. 91/92
Ri. Nr. 18
Neudruck: Notenanhang zu Fritz Dietrich: „Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrh.", Kassel 1932

17. Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand
W. III. 137/38 — S. S.

18. Komm, Gott Schöpfer, heilger Geist
Pl. 160 — Drö. 12 — P. 806, S. 12
Ri. Nr. 11 — H. M. Ms. 1491, S. 282
(Ri. u. Drö. haben abweichende Lesarten)

19. Kyrie eleison
Pl. 302 — Ri. Nr. 14

20. Nun freut euch lieben Christen gmein
W. Kö. 62 anonym (Varianten)
Pl. 136 (Varianten)
Drö. 22 — P. 806, 22 — S. S.

21. Nun freut euch lieben Christen g'mein
W. Kö. 63 — Pl. 211
W. Sch. 161 — S. S.
22. Nun bitten wir den heiligen Geist
Pl. 159 — S. S.
23. Nun komm der Heiden Heiland
W. I. 12 — Ri. Nr. 15
24. Nun komm der Heiden Heiland
W. I. 30 — W. II. 16
Pl. 4 (anonym) — Ri. Nr. 16
gedruckt in Körners und Ritters „Orgelfreund", Bd. VIII, Nr. 18
25. Nun komm der Heiden Heiland
Ri. Nr. 6 (zweiter Teil von Nr. 24)
26. Nun laßt uns Gott dem Herrn
Pl. 43 (anonym)
Unter der Signatur Buttstädts abgedruckt im Orgelalbum von Volkmar, Bd. 1
und im Präludienbuch von Reinbrecht, Bd. III
27. O Gott, du frommer Gott
(Choral und sechs Variationen)
vollständig in Pl. 251
unvollständig in W. Kö. 305 — Ri. Nr. 5 — W. Sch. 113
28. Sei gegrüßet, Jesu gütig[218])
(Choral und drei Variationen)
Pl. 72 (anonym und in a-Moll)
Ri. Nr. 13 (in g-Moll)
29. Vater unser im Himmelreich
Urschriften nicht bekannt, nur im Druck vorhanden in „Ritter, Kunst des Orgelspiels", Bd. 1, § 74

[218]) Seiffert sagt AfMw., Jg. 2, zu „Sei gegrüßet Jesu gütig" . . . „Da die vorhergehenden Stücke in der Faktur durchaus übereinstimmen, dürfte Buttstädts Autorschaft für sie mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein." Es handelt sich dabei um „Sei gegrüßet Jesu . . ." und ferner um:
1. Singen wir aus Herzens Grund (3 Var.) Pl. 63.
2. Ich steh an deiner Krippen hier (4 Var.) Pl. 66.
3. Liebe, die du mich zum Bilde (3 Var.) Pl. 68.
4. Wie's Gott gefällt (3 Var.) Pl. 70.
5. Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott (4 Var.) Pl. 76.
6. Gute Nacht, ihr Eitelkeiten (3 Var.) Pl. 81.
Auch Dietrich führt unter denselben Vermutungen wie Seiffert diese Kompositionen an. Ich selbst muß mich des Urteils enthalten, da mir, wie bereits gesagt, eine Benutzung des Orgelbuches zu wissenschaftlicher Auswertung nicht gestattet wurde.

30. Vater unser im Himmelreich
Ri. Nr. 20 — H. M. 283 (anonym)
31. Vom Himmel hoch da komm ich her
W. I. 119 — Ri. Nr. 19
32. Vom Himmel kam der Engel Schar
W. I. 130/31 — Ri. Nr. 12
gedruckt: Körner A. Nr. 153
Neudruck: Karl Straube, Choralvorspiele alter Meister, Leipzig (Peters) 1907, S. 47
33. Wie schön leuchtet der Morgenstern
W. Kö. 34 (F-Dur) — Pl. 137 (F-Dur)
Drö. 23 (Es-Dur) — P. 806, 23 (Es-Dur) — S. S.
34. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst[219])
(Choral, Variation, Toccata, Fuge[220])
W. Kö. Nr. 36 — Ri. Nr. 3
35. Wo soll ich fliehen hin
(Choral und drei Variationen)
Pl. 311 — S. S.

Wahrscheinlich gehört hierzu noch
36. „Erbarm dich mein, o Herre Gott',
denn in dem nunmehr gefundenen Walther-Autograph (W. Sch.) [die einzige bis jetzt bekannte handschriftliche Quelle des Stückes!] stehen als Autorbezeichnung die Buchstaben J. H. B.[221]), welche nicht Johann Heinrich Bach bedeuten können, da dieser Meister nur H e i n r i c h B a c h heißt.

Es ist schon verschiedentlich betont worden, daß Buttstädt sich in den Bahnen mitteldeutscher Tradition hält. Deshalb muß zunächst noch einmal dargelegt werden, wie diese mitteldeutsche Tradition beschaffen ist. Dietrich gibt uns darüber ausführlich Auskunft[222]). Er ist zu folgendem Ergebnis gekommen:

1. „Die Meister des mitteldeutschen Gebietes kolorieren die Choralmelodien ihrer Fugen und Vorspiele in der

[219]) Nach Walthers Angaben ist diese Komposition 1706 im Druck erschienen.
[220]) Dietrich führt diese auf Grund des formalen Aufbaues der Stücke berechtigten Bezeichnungen ein. In den Quellen sind nur die Bezeichnungen „Variation und Fuge" vorhanden.
[221]) D i e t r i c h a. a. O. S. 75.
[222]) D i e t r i c h a. a. O. S. 61 ff.

Regel nicht.“ Sie zeigen damit eine „innere Verwandtschaft“ mit Scheidts „Tabulatura Nova“.

2. Sie lassen Teile des Chorals nur während der Zeilenzwischenspiele einströmen und mildern damit Scheidts Forderung: „Die Motive der Gegenstimmen sollen choralgezeugt sein“. „Das eigentliche kontrapunktische Material wird frei erfunden“[223]).
3. Hauptformen der mitteldeutschen Schule sind Fuge, Choralvorspiel, Partite.

Entgegen dem „expansiven Gestaltungstrieb“ der norddeutschen Meister drängen die mitteldeutschen auf eine Vereinfachung der Formen, die sich schließlich darin zeigt: „daß die Länge der Stücke abnimmt, die Mannigfältigkeit der Satztypen sich zusehends verringert, schließlich nur noch von der ganzen Choralmelodie die erste Zeile übrig bleibt“. Aus der Choralfantasie entsteht die Choralfuge. Die Entwicklung geht von Scheidt über Johann Rudolph Ahle zu Johann Christoph Bach. In seinen „44 Chorälen zum Praeambulieren“ zeigt letzterer das Vergehen des Alten und das Werden des Neuen, d. h. die Bearbeitung der ersten Choralzeile. Somit ist der Weg zu Pachelbel gegeben.

Dietrich sieht ferner in Scheidts Variationskunst auch den Ausgangspunkt für die Choralpartite der Mitteldeutschen. Streng figurative Kolorierung ist dieser Choralpartite eigentümlich. Sie ist von besonderer Bedeutung durch ihren Einfluß auf das Choralvorspiel geworden, für das Dietrich ebenfalls Scheidts Variationen als Ausgangspunkt betrachtet wissen möchte. Die bei Pachelbel auftretende Kombinationsform von Vorspielfuge und Cantus Firmusbearbeitung scheint ihm ein Rest der alten Scheidtschen Variationskunst[224]) zu sein.

Wandelte Buttstädt in diesen überlieferten Bahnen oder nicht?

Die Choralbearbeitungen Buttstädts scheiden sich ihrer Form nach in folgende Gruppen:

1. Sieben Vorspielfugen
   Nr. 4, 6, 10, 12, 25, 26, 30)
2. Zwei Bicinien
   (Nr. 2 und 29)

[223]) Spitta a. a. O. S. 111.

[224]) S. hierüber Günther Kittler, Geschichte des protestantischen Orgelchorals von seinen Anfängen bis zu den Lüneburger Orgeltabulaturbüchern. (Greifswalder Diss.) Köslin (Pommern) 1931, S. 54 ff.

3. Zwanzig Choralbearbeitungen (dreistimmig)
   von diesen haben:
   a) 11 die Melodie in der Oberstimme
      (Nr. 1, 3, 7, 8, 9, 13, 14, 18, 22, 23, 31)
   b) 7 die Melodie im Baß
      (Nr. 5, 16, 17, 19, 20, 21, 33)
   c) 2 haben Kombinationsformen
      (Nr. 24, 32)
4. Sechs Choralpartiten
   (Nr. 11, 15, 27, 28, 34, 35)

Die Instruktionen Pachelbels und Buttstädts für den Organistendienst an der Predigerkirche zu Erfurt enthalten u. a. auch die Verpflichtung, die „Choralgesänge thematice praeambulando zu tractieren". Durch die Veröffentlichung seiner „Acht Choräle zum Praeambulieren" hat Pachelbel 1693 ein Muster für die Ausführung dieser Vorschrift gegeben. Seiffert[225]) stellt fest, daß jeder dieser Choräle „einen Formentypus vertritt" und daß sich auch Pachelbels übrige Choralbearbeitungen diesen Formen anschließen. Da nun für Buttstädt die Verpflichtung zum „thematice" Präambulieren fortbestand, darf man wohl schon hieraus gewisse stilistische Gleichartigkeiten zwischen Pachelbel und seinem Schüler erwarten.

Rein äußerlich zeigen sich zwar verschiedene Abweichungen. Bei Buttstädt fehlt in erster Linie die Gruppe der vierstimmigen Choralsätze. Es ist dies um so mehr verwunderlich, als er doch in seinem „Ut, re, mi" einen besonderen Wert auf das Quatuor legt. Man kann deshalb annehmen, daß eine ganze Anzahl seiner Choralvorspiele noch nicht wieder bekanntgeworden oder verlorengegangen ist[226]). Weiterhin wird auch die dreistimmige Choralbearbeitung mit der Melodie im Tenor vermißt, die freilich selbst bei Pachelbel nur in einer einzigen Komposition (DdTB IV, 1

[225]) Seiffert, DdTB IV, 1, Vorrede S. XIII. Danach würden sich folgende Formen ergeben:
1. „Die erste Choralzeile als Thema einer in knappen Formen gehaltenen Vorspielfuge.
2. Das Bicinium.
3. Die dreistimmige Choralbearbeitung.
4. Der vierstimmige Choralsatz.
5. Kombinationsformen der vier Gruppen!"

[226]) Buttstädt hat uns über sein umfangreiches kompositorisches Schaffen sehr wenig mitgeteilt. Lediglich in der Vorrede zur Klavierkunst spricht er einmal davon. (S. Anhang XI.) Aus dem, was er da sagt, müssen wir erkennen, daß nur der kleinste Teil seiner Werke erhalten geblieben ist.

Nr. 52) zu finden ist. Auch Kombinationsformen, die soeben als besonders bedeutsam für Pachelbels Schaffen hervorgehoben wurden, begegnen uns nur im bescheidenen Maße.

Seiffert konnte bei den Fugen Pachelbels mehrfach „einen Zug zum Einfacheren, Schlichteren“[227]) feststellen; dieselbe charakteristische Eigenschaft zeigen Buttstädts Vorspielfugen wieder. Man möchte bei diesen sogar von einem Zuge zum Noch-Einfacheren sprechen. Fugen über „Vater unser im Himmelreich“ und „Herr Gott dich loben alle wir“ stellen mit einem Umfang von 13 oder 15 Takten in der Tat nur das Allernotwendigste dar. In ihnen ist es gerade möglich, das Thema in jeder Stimme auftreten zu lassen. Es sind Kompositionen, die an Ausdehnung noch Pachelbels kleinste Stücke unterschreiten.

Dieser Zug zum Einfachen findet seine zweite Auswirkung in der Wahl des Themas, welches in sämtlichen Fugen Buttstädts nur die erste Choralzeile umfaßt. Buttstädt vertritt also wirklich mitteldeutsche Tradition, wie sie oben gekennzeichnet wurde, und die Linie Scheidt—Johann Rudolf Ahle—Johann Christoph Bach – Johann Pachelbel muß auch bis zu ihm ausgedehnt werden.

Nichtkolorierung der Choralmelodie ist als dritter Punkt der Vereinfachung sowohl in Buttstädts Fugen, wie auch in seinen Choralvorspielen bis auf geringe Ausnahmen festzustellen. Lediglich „Vom Himmel hoch da komm ich her“ besitzt eine vollständig kolorierte Melodie (siehe Anhang, Notenbeispiel 1).

Der Erwähnung bedarf außerdem auch Nr. 23, wo Kolorierung und Nichtkolorierung in einem Vorspiel zu finden sind (Nbsp. 2).

Während von den 12 Vorspielfugen Pachelbels 6 mit dem Thema im Diskant, 4 im Tenor und 2 im Baß beginnen, keine aber im Alt, fehlt bei Buttstädt das Thema im Baß; je zwei von seinen Fugen beginnen mit dem Thema im Sopran und Alt, drei aber im Tenor.

Die „Mensurkonstante“[228]) dieser Themen ist schwankend. „Christ lag in Todes Banden“ zeigt Halbnotenmensur. Vornehmlich halbe Noten hat auch „Gelobet seist du Jesu Christ“, „Nun komm der Heiden Heiland“, „Aus tiefer Not“, „Vater unser im Himmelreich“ und „Herr Gott dich loben alle wir“ haben

[227]) DdTB IV, 1, S. XIII.
[228]) Nach Dietrich a. a. O.

Viertelnotenmensur. Bei den beiden letztgenannten Fugen liegt zuweilen ein stärkerer Ton auf der Anfangsnote des Themas, so daß diese zu einer halben wird[229]). Das Thema von „Nun laßt uns Gott dem Herrn" hat keine einheitliche Mensurkonstante.

Dasselbe gilt auch für die eigentlichen Choralvorspiele. Im allgemeinen ist hier die halbe Note konstant, doch finden sich bei Buttstädt größere Abweichungen, wie wir sie etwa bei Pachelbel sehen. Bei letzterem ist die Viertelnote nur in einem einzigen Vorspiel vertreten[230]). Bei Buttstädt hingegen bevorzugen allein drei Vorspiele die Viertelnote (Nr. 1, 14, 22).

Stets einheitlich durchgeführt ist die Viertelnote als Mensurkonstante in Buttstädts Choralpartiten.

Die formale Übersicht hat bereits gezeigt, daß die Melodien der Choralvorspiele im Diskant und Baß liegen. Dietrich[231]) hat die Vorspiele Pachelbels, für die dasselbe — mit einigen geringen Ausnahmen — zutrifft, genau untersucht und festgestellt, daß die Auswahl der Melodie für Baß und Diskant „wesentlich von der Tonalität des Cantus Firmus beeinflußt" ist. Stellt man mit Buttstädts Vorspielen dieselben Untersuchungen an, so ergibt sich, daß er auch in diesem Punkte seinem Lehrer folgt. Für den Diskant ist die Auswahl der Cantus Firmi völlig der Pachelbels gleich; für den Baß werden Pachelbels Hauptgesichtspunkte im wesentlich eingehalten bis auf einige Schwankungen, mit denen wir ja bei Buttstädt immer zu rechnen haben.

Eine besondere Beachtung verdient Buttstädts Anwendung der Vorimitation, d. h. die imitatorische Vorausnahme der ersten Choralzeile. Die Mehrzahl der Vorspiele, die ihre Melodie im Diskant haben, besitzen keine Vorimitation (Nr. 1, 7, 8, 9, 14, 18, 23, 31). Sie ist nur bei drei Vorspielen vorhanden, und zwar in Nr. 3, 13 und 22. Bei denen mit der Melodie im Baß ist die Zahl der Stücke mit und ohne Vorimitation gleich (mit: Nr. 5, 16, 19, 20; ohne: Nr. 17, 21, 32 und 33). Für Buttstädt muß daher ein Zurücktreten der Vorimitation zugunsten des gleich mit dem Vorspiel beginnenden Chorals festgestellt werden.

---

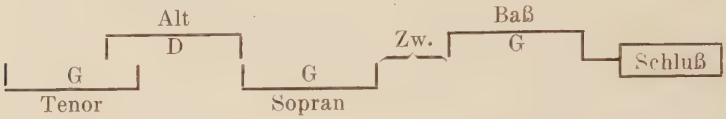
[229]) Die Anwendung der halben Note am Anfang ist bei den einzelnen Komponisten verschieden. Eine feste Regel kann dafür nicht aufgestellt werden. Pachelbel hat in den beiden Stücken ebenfalls die halbe Note (DdTB IV, 1, Nr. 35 u. 36), auch Johann Christoph Bach (Nr. 6), hingegen wendet z. B. Zachow (DdT 21—22, S. 361) durchgängig die Viertelnote an.

[230]) Nr. 14 „Christ unser Herr zum Jordan kam".

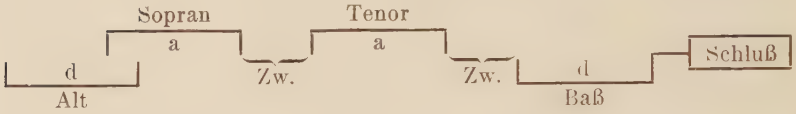
[231]) Dietrich a. a. O., S. 71 f.

Den Aufbau von Buttstädts Vorspielfugen mögen die beiden einfachsten Stücke veranschaulichen:

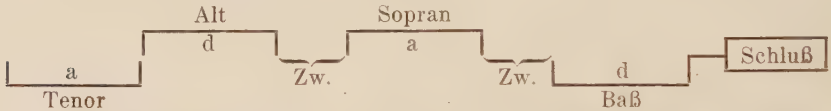
„Herr Gott dich loben alle wir“:



„Vater unser im Himmelreich“:

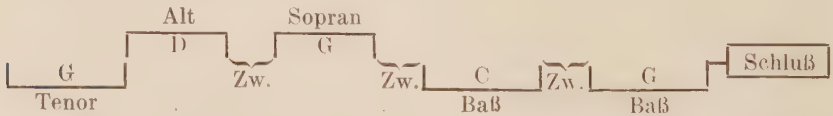


Die Form ist schlicht und klar, moduliert wird nur nach der Dominante. Diese Einfachheit gleicht der in Johann Christoph Bachs „Vater unser im Himmelreich:



Ein Unterschied besteht jedoch in der Schlußbildung. Buttstädt drängt nach dem letzten Eintritt des Themas in einem Takte auf den Schluß der Fuge hin. In Christoph Bachs Fuge ist nach dem letzten Themaeintritt erst die Hälfte der Fuge erreicht, und es schließt sich ein Orgelpunkt an, über dem sich Kontrapunktierungen mit Motiven aus dem Thema ausbreiten. Derartige Orgelpunkte kennen Buttstädts Fugen nicht, wohl aber etwas gedehntere akkordisch gehaltene Schlüsse, z. B. in „Herr Gott dich loben alle wir“.

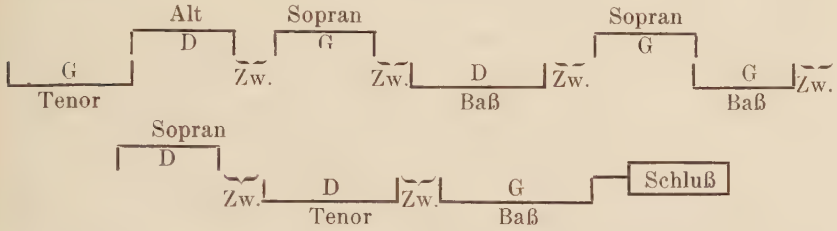
Modulatorisch nicht ganz so genügsam ist Pachelbel. Sein „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ (Dd TB IV, 1, S. 59) weist außer der Modulation nach der Oberdominante auch eine Wendung nach der Unterdominante auf:



Wenn Buttstädt einmal seine Fugen etwas weiter ausdehnt, beharrt er bei seiner schlichten Modulationsordnung; er verbindet

[232]) Nr. 6 der „44 Choräle“.

aber damit eine stark ausgeprägte Symmetrie, die wir auch später in seinen übrigen Fugen feststellen werden. Für die Vorspielfugen diene hier „Aus tiefer Not“ als Beispiel:



Sehr große Ähnlichkeit zeigen Pachelbels „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“ (Straube, Nr. 29) (Nbsp. 3) und Buttstädts „Aus tiefer Not“ (Nbsp. 4).

Was und wie wird imitiert? Thema der Vorimitation ist die erste Choralzeile. In den vorliegenden dreistimmigen Choralvorspielen geschieht die Vorimitation stets in den beiden Begleitstimmen, z. B. „Nun freut euch lieben Christen gemein“ (Nbsp. 5).

Die Stimme, die die Choralmelodie übernehmen soll, pausiert[233]) während der Vorimitation und läßt infolgedessen dann den Einsatz der Choralmelodie deutlich hervortreten. Das Thema wird bei zwei der sieben Choralvorspiele in der Quinte und bei fünf in der Unterquarte beantwortet. In „Nun freut euch lieben Christen gemein“ und in „Allein Gott in der Höh'“ ist eine Engführung vorhanden. Die ganze Vorimitation ist nur zwei Takte lang, während in den übrigen Stücken die Beantwortung des Themas erst nach Ablauf des ganzen Themas geschieht (Nbsp. 6).

Die Kontrapunkte der Vorimitation sind bei einem Teil der Stücke aus dem Thema gewonnen, z. B. „Christ lag in Todes Banden“ (Nbsp. 7), oder sie leiten bereits in die Figuration des folgenden Choralvorspiels über, z. B. „In dulci Jubilo“ (Nbsp. 8).

Das über Buttstädts Vorimitation Gesagte muß auch auf das Zeilenzwischenspiel ausgedehnt werden. Hier finden wir dieselbe imitatorische Vorausnahme der folgenden Choralzeile, wie sie soeben für den Anfang der Choralvorspiele aufgezeigt wurde, etwa in „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, Takt 5—6 (Nbsp. 9) oder in „Nun freut euch lieben Christen gemein“, Takt 27—28 (Nbsp. 10).

---

[233]) Der „interventus pausarum“ wie bei Pachelbel; vgl. Dietrich a. a. O. S. 67 und 71.

Auch hierfür sind genügend Gegenstücke in Pachelbels und Vetters Kompositionen zu finden; hingewiesen sei dazu noch auf Andreas Armsdorffs „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Nbsp. 11).

Die bereits besprochene Vereinfachung der Formen zeigt sich besonders in Buttstädts Kombinationsformen. Gewiß waren bei der allgemeinen Übersicht zwei Kombinationsformen mit anzuführen, aber sie sind nicht etwa im Sinne Pachelbels zu verstehen. Die Bezeichnung ist nur gewählt, weil jene Formen in der Tat etwas aus dem Rahmen der Kompositionen Buttstädts fallen, und zwar lediglich ihrer äußeren Zusammensetzung nach, nicht ihres inneren Aufbaues wegen. So setzt sich „Nun kommt der Heiden Heiland“ (Nr. 24) aus einem freien Vorspiel und einer Vorspielfuge zusammen. In Nr. 32 „Vom Himmel kam der Engel Schar“ findet sich die Verknüpfung zweier Choralvorspiele so, daß der erste Teil ein Choralvorspiel mit teils kolorierter Melodie im Diskant ist, während der zweite dasselbe Thema im Baß trägt. Wir haben es hier mit derjenigen Komposition zu tun, die neuerdings schon einmal bezeichnet wurde als „Technisch fein gearbeitet, geistig weniger bedeutend“[234]). Man beachte z. B. die imitatorische Verarbeitung des Dreiachtelmotivs b a g in Takt 4 bis 6 (Nbsp. 12).

Neben Fuge und Choralvorspiel pflegt Buttstädt die Choralpartite. Wohl bei keinem der mitteldeutschen Meister des ausgehenden 17. Jahrhunderts ist der Einfluß der Choralpartite auf das Choralvorspiel so groß gewesen, wie gerade bei Buttstädt.

In Buttstädts Choralpartiten wird durchgehend die Dreistimmigkeit gewahrt. Bei größerer Variationenzahl nur findet sich, um abwechselungsreicher zu wirken, auch das Bicinium, z. B. in Nr. 27 Var. 3 und Nr. 15 Var. 2 (Nbsp. 13).

Den engen stilistischen Zusammenhang zwischen Buttstädts Choralvorspielen und seinen Choralpartiten zeigen fast durchgängig partitenartige Kontrapunktierungsweisen in Choralvorspielen, wie „Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht“ oder „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ oder zum Vergleich Variation 4 der Partite „O Gott, du frommer Gott“ (Nbsp. 14). Eine Trennung der beiden Gruppen vorzunehmen erübrigt sich deshalb. Hauptgrundsatz bei der Verwendung von Kontrapunktierungsweisen ist

[234]) Zeitschrift der IMG. 9, S. 137 ff. Besprechung der „Choralvorspiele alter Meister“ (hrsg. v. Karl Straube) von M. Bauer.

die Benutzung zahlreicher Passagen, die den Kompositionen Buttstädts den Charakter eines leichten Dahinfließens verleihen. Es ist ein dauerndes Auf- und Abbewegen, das sich schon rein äußerlich im Notenbild (z. B. Nr. 20 und 33) widerspiegelt und an einigen Stellen Echowirkungen (Nr. 11c) hervortreten läßt (Nbsp. 15).

Diese Passagen folgen entweder der Tonleiter oder sie bewegen sich in gebrochenen Akkorden, oft kann man von gangweisen, stufenweisen oder sprungweisen Figuren sprechen. Vielfach bewegen sich die beiden Stimmen auch in Terzen- oder Sextengängen (Nbsp. 16). Auf jeden Fall herrscht reiche Mannigfaltigkeit in der Figuration. Einige häufiger auftretende Wendungen mögen kurz hervorgehoben werden.

So sind einfache Wiederholungen desselben Figurenbildes anzutreffen, und zwar: in ein- und derselben Stimme (Nbsp. 17) oder in den beiden Begleitstimmen (Nbsp. 18). Hier kann man im kleinen sehen, wie die Figur immerhin Beziehungen zur Weise hat, wie in den Figuren einmal Parallelisierungen (a) zum Choral und dann Umkehrungen (b)[235]) des Choralmotivs vorkommen. Von besonderer Wichtigkeit ist Takt 5 (siehe Nbsp. 9), der erkennen läßt, wie stark choralgezeugt oft bei Buttstädt die Zeilenzwischenspiele sind. Im Takt 12 und 13 weist derselbe Choral Figurenumbiegungen auf; im Zusammenhang damit erfolgt auch eine Umbiegung der Choralmelodie (Nbsp. 19).

Damit soll aber nicht gesagt werden, daß Buttstädt diese Figuren neu geschaffen hat. Wir finden sie auch bei anderen Tonsetzern der mitteldeutschen Schule, z. B. Andreas Armsdorff: „Aus tiefer Not", Takt 4 (Nbsp. 20) und „Wer nur den lieben Gott läßt walten", Takt 26—28 (Nbsp. 21); ferner: Johann Michael Bach: „Arie mit Veränderungen", Variation 4 (Nbsp. 22), Johann Pachelbel: „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn", Takt 35—36 (Nbsp. 23). Auch hier fällt sofort wieder die Parallelisierung der Begleitstimmen zur Choralmelodie auf.

Bei Pachelbel wie bei Buttstädt kann gesagt werden, daß es sich letzten Endes um ein „anmutiges Spiel sich verkettender Figuren"[236]) handelt. Man vergleiche hierzu: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Pachelbel Nr. 65 und Buttstädt Nr. 33) und „Christ lag in Todes Banden" (Pachelbel Nr. 13 und Buttstädt Nr. 5), überall werden sich die gleichen Feststellungen machen lassen.

[235]) Im Nbsp. 18.
[236]) Seiffert, DdTB., IV, 1, S. XIII.

Am Schluß dieses Abschnittes sind noch zwei Stücke zu nennen, die ihrer Mehrteiligkeit wegen wohl der Partite zugewiesen, ihrer Form nach vielleicht als Kombinationsformen bezeichnet werden können.

1. „Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst", bestehend aus Choral, Variation, Toccata und Fuge. Choral und Variation überschreiten den Rahmen der Partite nicht. Weit anders ist es aber mit dem dritten Teile des Stückes. Die Melodie liegt hier im Baß, in den Zeilenzwischenspielen sind choralgezeugte Stellen in Form von Vorimitationen deutlich zu erkennen (Nbsp. 24). Über den in halben Noten dahinschreitendem Baß breiten sich weite Passagen aus und verleihen dem Ganzen, dessen Grundform im Choralvorspiel wurzelt, einen toccatenhaften Charakter (Nbsp. 25). Eine Fuge schließlich hat die erste Choralzeile als Thema und hält sich also thematisch in den bisher bekannten Formen. Besonders auffallend dürfte bei ihr an verschiedenen Stellen die Verwendung von Hoqueten sein (Nbsp. 26).

2. Mit einem ähnlichen Gebilde haben wir es bei „Gottes Sohn ist kommen" zu tun. Unter Nr. 11 habe ich nach Seiffert[237]) eine Einteilung in Choral und drei Verse vorgenommen. Vers 1 und 3 sind einfache Choralvorspiele, Vers 1 ohne, Vers 3 mit Vorimitation, in beiden ist die Viertelnote Mensurkonstante. Vers 2 zeigt wieder ein toccatenartiges Gebilde mit der Melodie im Baß, die zuweilen sogar oktaviert wird (Nbsp. 27). Eine ganze Komposition dieser Art wird für den sonntäglichen Gottesdienst zu umfangreich gewesen sein. Da die einzelnen Teile völlig in sich geschlossene Gebilde darstellen, dürften sie auch einzeln Verwendung gefunden haben.

Die Frage: Hält sich Buttstädt in den Bahnen mitteldeutscher Tradition oder nicht? darf ohne Einschränkung mit „Ja" beantwortet werden. Es ergibt sich demnach folgende Entwicklungslinie:

Ausgangspunkt: Samuel Scheidt.
Mitteldeutsche Schule:
Johann Christoph Bach, Johann Pachelbel.
Unmittelbare Nachfolger:
Johann Heinrich Buttstädt,
Johann Nikolaus Vetter,
Andreas Armsdorff.

[237]) Plauener Orgelbuch a. a. O., S. 371 ff.

Was eingangs über die Eigenheiten der mitteldeutschen Schule gesagt wurde, muß auch auf Buttstädt ausgedehnt werden, wie das soeben in knappen Zügen Gesagte wohl bewiesen haben dürfte. In seinen Choralbearbeitungen ist Buttstädt keineswegs nur ein „kleiner thüringischer Organist". Man kann ihn da durchaus an die Seite seines großen Lehrers Pachelbel stellen.

2. Die Klavier-Kunst

Die gedruckte Kompositionensammlung Buttstädts trägt den Titel:

MUSICALIsche
Clavier-Kunst
und
Vorraths-Kammer
von
Johann Heinrich Buttstett [!]
Erfurt. Thuring. ibidemque Praedicatorum
Organoedo.

LEIPZIG

Zufinden bei Johann Herbord Kloßen, Buchhändlern.
Gedruckt in diesem Jahre[238]).

Über dem Strich befindet sich ein Kryptogramm aus den Buchstaben J. H. K. (= Johann Herbord Kloß) und ihrem Spiegelbild. Ein Kupferstich vor dem Titelblatt („Jakob Petrus sculpsit Erffurtti") zeigt oben „Triadem Sanctissimam und perfectissimam Mysterii divini", in der Mitte „Triadem harmonicam perfectam[239]) und unten „die drei Tugendbilder: Pietas, Caritas, Humilitas", die ebenfalls eine Trias perfecta ausmachen.

Eine Angabe des Erscheinungsjahres fehlt und ist auch nirgends aus der Vorrede zu entnehmen. Walther[240]) sagt, daß das

[238]) In Erfurt ist das Werk zur selben Zeit in dem Verlage von H. P. Ritschel erschienen.

[239]) Auf die Trias harmonica wird ausführlich im „Ut, re, mi" zurückzukommen sein.

[240]) Walther a. a. O., S. 122.

Werk 1713 gedruckt worden sei. Diese Angabe wird bestätigt durch das „Verzeichnis der in Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien“[241]). Daselbst wird im Großschen Katalog auf der Leipziger Ostermesse 1713 die Klavierkunst zum ersten Male angezeigt[242]). Weitere Anzeigen erfolgen Michaelis 1715, Ostern und Michaelis 1716, Ostern 1717 und dann noch einmal Michaelis 1724.

Nach Eitner[243]) müßte es von der Klavierkunst zwei Auflagen gegeben haben, die zweite soll vom Jahre 1716 stammen[244]). Auch im Umfang soll zwischen beiden Auflagen ein Unterschied bestanden haben. Von der 1. Auflage sagt Eitner: „Voran ein Titelblatt im Stich. Vorrede 1716 (!) und 36 Bl. in folio einseitig mit Praeludien und Fugen u. a. in Partitur bedruckt“[245]). Die 2. Auflage soll enthalten „fol. 3 und 44 Bl.“[246]). Eine Einsicht in die verschiedenen Bände ergab, daß die Angaben Eitners nicht stimmen. Der Band der Staatsbibliothek Wien trägt nirgends die Angabe einer zweiten Auflage. Andererseits besitzen die mit 36 Blatt angeführten Bände ebenfalls wie der Wiener Band 44 Blatt. So weit ich festzustellen vermochte, ergibt sich daher für die Klavierkunst Buttstädts: Sie ist erschienen 1713 und besteht aus Kupferstich, Titelblatt, Vorrede (auf einem Blatt doppelseitig bedruckt) und 44 Seiten Noten (einseitig in Partitur).

Die Sammlung enthält:

I. Praeludium (Bl. 1—2)
Capriccio (Bl. 3—7)

II. Aria (mit 12 Variationen)
(Bl. 8—14)

III. Praeludium (Bl. 15)
Ricercar (3 Stanzen) (Bl. 16—21)

IV. Praeludium (Bl. 22—24)[247])
Fuga (Bl. 25—28)

[241]) Hrsg. von A. Göhler, Leipzig 1902.

[242]) Göhler 3, Nr. 36.

[243]) Eitner, Quellen-Lexikon II, 254.

[244]) Diese Angabe auch bei Seiffert, „Geschichte der Klaviermusik“, S. 233, Anm. 3.

[245]) 1. Aufl. vorhanden in Berlin, Hamburg, München, Brüssel (Cons. Royal).

[246]) „2. Aufl.“ in der Staatsbibliothek Wien; Seiffert nennt ferner eine Kopie in Brüssel. Die Angabe in den „Miscellanea Musicae Bio-Bibliographica“ III, S. 10, daß diese Handschrift der Brüsseler Bibliothèque Royale ein Autograph sei, ist bis jetzt nicht als unzweifelhaft richtig zu erweisen. Herrn Prof. Dr. van den Borren danke ich für die Prüfung der Handschrift.

[247]) Das Praeludium ist auch vorhanden in Andreas Bachs „Klavierbuch“, und zwar steht es dort unter Nr. 45 „Praeludium von J. H. B.“ (Blatt 110b—111) (Stadtbibliothek Leipzig).

V. Præludium (Bl. 29)
Canzona (6 Abschnitte) (Bl. 30—38)[248])
Menuett I und II (Bl. 38)

VI. Allemand (Bl. 39)
Courant (Bl. 39—40)
Sarabande (Bl. 40)
Menuett (Bl. 40)
Aria (Bl. 40—41)

VII. Allemand (Bl. 41—42)
Courant (Bl. 42)
Sarabande (Bl. 42—43)
Air (Bl. 43)
Air (Double) (Bl. 43)
Menuett (Bl. 43)

Erklärung der Verzierungen (Bl. 44).

In der Vorrede zur Klavierkunst befinden sich bereits die ersten Anzeichen dessen, was uns dann im „Büchlein Ut" ausführlicher beschäftigen wird. Nur dem Theoreticus billigt Buttstädt das Recht der Kritik zu. „Mit einem bloßen Practico (wiewohl ich keinen verachte) will ich nichts zu tun haben." Auch die große Kunst, die zur Komposition von Fugen und Ricercaren erforderlich ist, wird besonders hervorgehoben mit Äußerungen des Wenzel Philomathes[249]) und des Praetorius[250]) über Fugen.

Der vorliegende Band war von Buttstädt als erster einer großen Serie geplant. „Den Vorrath belangend, so ist solcher zwar noch schlecht. Allein der großen Fugen und Ricercaren, welche mit und ohne Contrapunct gesetzet, bringe einige 100 zusammen, so theils schon elaboriret, theils aber inventiret und disponiret sind: Fugetten, kurtze Praeludia, und allerhand kleine Phantasien, wie solche in catholischen Kirchen bey Choral-Aemptern und in Vespern wohl zu gebrauchen, bey 1000, welche alle dem Liebhaber zu communiciren, über dieses auch in denen angefangenen Choralen, wie sie in denen Evangelischen Kirchen

[248]) Vier Abschnitte der Canzona sind in der Sammelhandschrift „Fugen von Seeger, Bach, Charpentier, Lemdorf, Zorbelli, Händel, Emanuel Bach, Walther, Buttstädt, Müller, Mattheson" enthalten. (Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. 30 384.)
Hs. S. 81—83: Fuga von Buttstett (= 6ta der Canzona)
84: Fuga von Buttstett (= 4ta der Canzona)
85: Canzon von Buttstett (= Canzona)
86—87: Fuga von Buttstett (= 3tia der Canzona).

[249]) Wenzel Philomathes schrieb Wien 1512 „Musicorum libri quatuor", eine kurze Abhandlung der Theorie des Cantus planus und der Mensuralmusik in Versen (Riemann, S. 1386; Eitner 7, 426).

[250]) Michael Praetorius, Syntagma Musicum 1619, Bd. III, S. 21, Nr. 2, unter „Fuga: Ricercare".

gebraucht werden, fort zu fahren... ohne was mir noch an Toccaten, Sonaten, Ouverturen und Suiten einfallen wird,... gesonnen bin"[251]).

Einige Punkte über die Guidonische Solmisation und über das b quadratum hätte Buttstädt gern noch in der Vorrede hervorgehoben. Die Kürze der Zeit und „das allzu große Hauskreuz" haben ihm jedoch dies nicht gestattet.

Er schließt: „Ich habe zwar ein großes Werk angefangen, doch hoffe es durch Gottes Gnade auszuführen. Sollte ich aber durch schweres Haus-Kreuz ferner gehindert werden, so heißt es: Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas. Da aber der höchste Gott durch den zeitlichen Tod über mich gebieten würde, so meine ich dennoch der Welt erst meinen guten Willen gezeigt zu haben und werde auf dem Todten-Bette, nebst den geistlichen Übungen, meine Freude an des berühmten Kapellmeisters Herrn Erlebachs Aria[252]) haben, welche heißt:

„Ehrlich und redlich ist, was mich vergnügt,
Schmeichelndes Sinnen
Falsches Beginnen
Wird durch Aufrichtigkeit doch noch besiegt!"[253]).

Bei dem ersten Bande des geplanten großen Werkes ist es geblieben. Aus welchem Grunde, kann nicht mehr festgestellt werden; der Tod war ganz gewiß nicht daran schuld, denn Buttstädt ist erst vierzehn Jahre nach dem Erscheinen des Bandes gestorben.

Die Bekanntschaft mit der Klavierkunst ist uns in kurzen Zügen bereits durch Seiffert[254]) vermittelt worden. Kann wesentlich Neues dem kaum hinzugefügt werden, so ist doch eine etwas eingehendere Darstellung nicht überflüssig.

Fünf Stücke der Sammlung lassen sich zu einer Gruppe zusammenfassen: die Praeludien I, IV, V, das Capriccio und die Fuge. Grundelement dieser Kompositionen ist eine reiche Verwendung von ungewöhnlichen Passagen längerer oder kürzerer

[251]) Abdruck dieser Stelle schon bei Seiffert a. a. O. 233 f.

[252]) Die Anführung einer Aria Erlebachs, der in Rudolstadt wirkte und dort 1714 starb, ist einer der Beweise, wie Buttstädt andere Meister Thüringens kennt und schätzt.

[253]) Ph. H. Erlebach, Harmonische Freude, I. Teil, DdT, Bd. 46/47, Nr. 34.

[254]) Seiffert a. a. O., S. 233 f.

Form, deren Lauf unterbrochen wird durch eingestreute Akkorde, die ihrerseits wieder durch Brechung oder Harpeggierung verschieden gestaltet werden.

Schon das erste Praeludium wird mit solchen Toccatenelementen eröffnet (Takt 1—28). Zúnächst werden nur kleinere Anläufe genommen, Stockungen und kurz abgestoßene Töne folgen, schließlich gehen die Passagen ununterbrochen dahin (Nbsp. 28). Nicht viel anders beim IV. Praeludium. Hier ist jedoch die Linie der Passagen von vornherein fließender, und es werden ihr durch Einstreuung von Punktierungen wieder andere Feinheiten verliehen. Die ganze gewaltige Einleitung ist in Praeludium V auf vier Takte zusammengeschmolzen. Man sieht, dem Komponisten haben zwar dieselben Gedanken bei den Einleitungen dieser Feinheiten vorgeschwebt, aber er hat sie jedesmal anders gestaltet[255]). Einheitliche Gedanken zeigen sich auch im weiteren Verlaufe der Stücke. Bei dem ersten Praeludium folgen der Einleitung wenige Akkorde. Sie werden jedoch wieder von Passagen unterbrochen, der Takt wechselt, gebrochene Akkorde werden von beiden Händen aufgenommen, im Baß ertönt dazu ein Orgelpunkt, abermals wechselt der Takt, wieder folgen Passagen und dann dieselben Akkorde, diesmal nur eine Oktave höher; und so geht das Spiel noch einige Male bis zum Ende des Stückes.

Ein gleicher Ablauf vollzieht sich in Praeludium IV. Indessen bringt das Stück etwas Neues. Der Einleitung von Takt 1—16 folgen wohl wieder die Akkorde, allein sie drängen diesmal auf eine Modulation von G- nach D-Dur hin, die dann zu einem deutlichen Abschluß im Takt 21 führt. Nunmehr konnte im Gegensatz zu Praeludium I eine Wiederholung der Takte 1—21 erfolgen, jedoch in der neuen Tonart. Danach setzt auch hier wieder der schon bekannte Wechsel zwischen Passagen und Akkorden ein.

So ausgedehnten Stücken gegenüber bewahrt das Praeludium V Einfachheit und Schlichtheit. Jeder Taktwechsel ist verschwunden. Außer der Einleitung, kurzen Zwischenspielen und dem Schluß besteht das Praeludium fast nur aus arpeggierten Akkorden.

[255]) Derartig lange virtuose Einleitungen, wie in I und IV sind uns von Pachelbel, Kerll oder Frescobaldi nicht bekannt, sie sind aber in den Orgelwerken der norddeutschen Meister Buxtehude und Lübeck häufig anzutreffen.

Welches sind nun die wesentlichsten Bausteine, aus denen diese Kompositionen geformt sind? Buttstädt arbeitet in erster Linie mit Akkordzerlegungen verschiedenster Art (Nbsp. 29).

Wenn Buttstädt derartige Figurationen anwendet, so tut er damit nichts an sich Neues. Sie sind ihm schon von seinem Lehrer Pachelbel überliefert worden, z. B. im 24. Präeludium (Dd. TB. IV, 1) Takt 33 (Nbsp. 30). Überhaupt dürfte gerade dieses Praeludium teilweise wohl geeignet sein, eine Brücke zwischen Pachelbel und Buttstädt zu schlagen. Einmal ähneln sich die Bausteine, und dann zeigt es weiterhin die uns in Buttstädts Praeludium IV begegnende Wiederholung der Einleitung. Ähnliche Figuration besitzt auch Pachelbels 13. Toccata (Nbsp. 31). Andere Figuren wieder hört man in Buttstädts Praeludium V (Nbsp. 32). Auch hier zeigt Buttstädt eine Verbundenheit mit seinem Lehrer Pachelbel, der in der 20. Toccata Ähnliches (die Figuren von oben nach unten gehend) schreibt (Nbsp. 33).

Auf einen wesentlichen Unterschied muß jedoch hingewiesen werden: Pachelbel gibt diesen Figuren immer ein Fundamentum in Form eines Orgelpunktes. Buttstädt tut das nur ganz selten.

Der enge Zusammenhang zwischen Pachelbel und seinem Schüler scheint übrigens noch weiter Bindungen zu haben, etwa zu Kerll, freilich nur lose (Nbsp. 34).

Nur wenige Beispiele der vielgestaltigen Figuration können hier angegeben werden. In Buttstädts Präludien ist diesen Figuren ein besonderer Wert beizumessen, denn sie charakterisieren in erster Linie den Aufbau der Stücke. (Bei Frescobaldi, Kerll u. a. wird nicht minder jede auftretende Figur, und sei sie auch noch so kurz, ausgenutzt.)

Von der Figuration aus würde sich demnach für das Präludium IV folgende Übersicht ergeben (Nbsp. 35):

Teil I: G-Dur

a) (Takt 1—12): Vorherrschendes Motiv neben einleitenden Passagen:

b) (Takt 13—16): Passagen auf- und abwärtssteigend ohne besondere Figuration.

c) (Takt 17—21): 1. Figuration (17—18): Schnelle Achttonfolgen nach unten mit Akkordschlägen dazwischen.

2. Figuration (19—20): Schnelle nachschlagende dreitönige Akkordbrechungen in der Oberstimme.

Teil II: Wiederholung des I. Teiles (Takt 21—40): D-Dur.

Teil III: Takt 41—42: Übergang: Wiederholung von 39—40 (19—20), doch in A-Dur.

Takt 43: Neues Figurenbild: Komplementärfiguration[256]).

Takt 44: Hoquetenartige Figuration.

Takt 45—46: Figuration I c 1.

Takt 47: Figuration I c 2.

Takt 48—48½: Figuration III Takt 44.

Takt 48½—50½: Figuration III Takt 44.

Takt 50½—57: Neues Figurenbild vorherrschend (enge Zusammenhänge mit I c 2).

Takt 58—59: Schluß.

Haupttonart: G-Dur, Modulationen hauptsächlich nach D-Dur.

Hiernach ergeben sich ganz deutlich drei Teile der Komposition, wobei Teil II und III ineinander überfließen, während zwischen I und II eine scharfe Abgrenzung erfolgt. Jedem Teile sind drei Figurenbilder eigentümlich. Die scheinbare Formlosigkeit dieses Praeludiums und der anderen Präludien Buttstädts stellt sich als ein durchaus planvoller, wohlgefügter Bau heraus. So klar und durchsichtig freilich wie z. B. in Pachelbels Toccata (Nr. 20) ist dieser Bau nicht. Auch bei Pachelbel sind drei Teile zu erkennen, aber jeder besitzt nur ein Figurenbild. Der Baß hat im ganzen Stück einen Orgelpunkt, darüber breiten sich aus:

1. Sexten- (zuweilen auch Dezimen-) Figuren.
2. Terzengänge.
3. Gebrochene Akkorde (vgl. oben S. 62 und Nbsp. 33).

Von der Figuration aus gesehen, muß bei diesen Kompositionen Buttstädts der Einfluß Pachelbels als maßgebend hervorgehoben werden. Hinsichtlich des Aufbaus und der Erfindung und Ausnutzung kleiner Einzelheiten ist vielleicht der Einfluß Kerlls nicht zu verkennen.

Zu derselben Gruppe wie die Praeludien wurde am Anfang auch das Capriccio und die Fuge gerechnet. Das Capriccio ist thematisch eng mit dem Praeludium I verbunden. Es kann eigent-

[256]) Vgl. Dietrich a. a. O., S. 21.

lich gar nicht von ihm getrennt werden, da es außer dem thematischen Zusammenhang auch noch eine Wiederholung des ganzen Schlußteiles des Praeludiums enthält[257]).

Das Thema des Capriccio siehe Notenbeispiel 36. Treffend hat Seiffert dieses Stück gekennzeichnet, das sich ebenfalls in den bereits aufgewiesenen Bahnen hält:

„Es kommt dem Komponisten nicht auf kontrapunktische Künste an, sondern auf ein spieldosenhaftes Fortspinnen der geschwinden Figuren, wie in einem modernen Perpetuum mobile"[258]).

Ähnlicher Art ist auch die Fuge. Schon das Thema gibt die Möglichkeit, wieder rasch dahineilende Figuren darüber aufzubauen und so in derselben Form wie in den übrigen Stücken zu wirken. In dem Abschnitt über Buttstädts Fugen soll von dieser Komposition noch die Rede sein.

Wenn Buttstädt in der Klavierkunst nun eine Aria mit zwölf Variationen folgen läßt, so schließt er sich damit seinen mitteldeutschen Zeitgenossen an. Derartige Kompositionen waren damals auch bei bedeutenden Meistern, wie Johann Christoph Bach, Johann Michael Bach, Johann Pachelbel und Johann Philipp Krieger beliebt. Zu ihnen tritt Johann Heinrich Buttstädt. Zeigte er sich nun dem Schaffen seiner Zeitgenossen ebenbürtig?

Das Thema für Buttstädts Arie F-Dur ist reich verziert, aber in den Kernnoten (Nbsp. 37) identisch mit Johann Christoph Bachs „Aria Eberliniana pro dormente Camillo variata" (Es-Dur) aus dem Jahre 1690. Wie schon bei Johann Christoph Bach ist mit der Harmonisation des Themas auch die fast aller Variationen gegeben (Nbsp. 38).

Nehmen wir die 3. Variation als Ausgangspunkt (Nbsp. 39). Aus ihr erwächst die 10. und deren Umkehrung (Var. 11) (Nbsp. 40). In der 10. Variation wird die Akkordfolge der rechten Hand völlig beibehalten, lediglich die Unterstimme führt eine Erweiterung des Figurenbildes durch. Erfolgt nun wieder eine Verringerung des Figurenbildes, so ergibt sich aus der 11. Variation die 4. (Nbsp. 41), die ihrerseits eng mit Variation 5 verwandt ist, in welcher durch Oktavhochlage des diminuierten Basses ein reizvolles Wechselspiel Ober- und Unterstimme aufs engste verknüpft (Nbsp. 42). Die Wandlung der Variation 4 zur Variation 8

[257]) Praeludium 40—54 = Capriccio 78—92.
[258]) Seiffert a. a. O., S. 234.

besteht nur darin, daß aus Sechzehntelnoten Achtel geworden sind (Nbsp. 43). Aus der 5. Variation weiten sich zwei arpeggierende: die 6. und 9. (Nbsp. 44). Eine monodische Umspielung des Themas erfolgt in den Variationen 1, 2 und 7 (Nbsp. 45): die solistische rechte Hand konzertiert, begleitet von Generalbaßakkorden der linken. Als vollstimmige, rein akkordische und allein pedaliter begleitete Koda krönt die 12. Variation das Ganze (Nbsp. 46).

Wir sehen, wie die einzelnen Variationen in einem inneren Zusammenhang stehen. Daß sich von den Variationsfigurationen Fäden zu den Figurationen in den Präludien ziehen, werden die Beispiele ebenfalls veranschaulichen.

Den Variationen Buttstädts mögen einige anders geartete Variationen Johann Philipp Kriegers gegenübergestellt werden (Nbsp. 47), auch einige der Variationsanfänge aus Johann Michael Bachs „Arie mit Veränderungen“ (Nbsp. 48). Die Höhe der Variationskunst dieser Männer vermag Buttstädt nicht ganz zu erreichen.

Nicht nur in der Aria variata machte Buttstädt sozusagen die Mode mit. Seine „Klavierkunst“, dieses groß geplante, jedoch über den Anfang nicht weit hinausgediehene Sammelwerk, sollte wohl auch zeigen, daß der Autor im Komponieren nicht nur Deutsch, sondern auch Italienisch und Französisch verstand. (Die Vorrede deutet manches an.) Welche Stücke nun dementsprechende Merkmale aufweisen, hat die „Geschichte der Klaviermusik“ längst zutreffend verzeichnet[259]). Italianisierende Linienführung und Formung läßt Buttstädt anklingen im Präludium III, welchem ein dreigeteiltes Ricercar folgt, und im V. Stück: einer Canzone. Wird man bei der Art der Vollgriffigkeit und der Vorhaltsanwendung im Präludium (Nbsp. 49), wie beim Aufbau der Canzone etwa an Frescobaldi erinnert werden[260]), dessen Musik ja Buttstädt nicht unbekannt gewesen sein dürfte, so ist bei dem Ricercar kaum mehr als die Überschrift italienisch.

Dem ersten Satze dieses Ricercar gibt das mit gleichlangen Noten innerhalb eines Tetrachords von Stufe zu Stufe schreitende

[259]) Seiffert a. a. O., S. 235.
[260]) Schon Seiffert hat mit Recht darauf hingewiesen.

Thema eine eigentümliche Haltung (Nbsp. 50). Sie bleibt auch im zweiten Satze noch spürbar, weil dessen Thema bis auf den Schluß nichts weiter als eine Umspielung des ersten Themas ist (Nbsp. 51). Mit dem dritten Satze, der Vereinigung beider Themen zu einer Doppelfuge (Nbsp. 52), hat es sich Buttstädt ziemlich leicht gemacht.

Ganz anders die sechsteilige, bei gutem Vortrag sehr eindrucksvolle Canzone, die nach fünf einfachen Fugen ebenfalls in einer Doppelfuge gipfelt. Schon das Thema ist eine der besten Eingebungen Buttstädts, durchaus deutsch empfunden, scharf geprägt und musikalisch ergiebig. Auch die drei daraus entwickelten, zueinander wirksam gesteigerten Abwandlungen im $^{6}/_{2}$, $^{12}/_{8}$ und $^{4}/_{4}$ Takt haben entschiedenen Charakter. Der vorletzte Abschnitt mit einem neuen, nicht minder geglückten, in schnellen Sechzehnteln rollenden Thema leitet über zu einer glänzend abschließenden Doppelfuge, die durch den Hinzutritt des Ausgangsthemas in der ursprünglichen Gestalt zu dem lebhaft bewegten Thema des fünften Abschnittes entsteht.

Es lohnt, die Themen hier nochmals in Noten anzuführen (Nbsp. 53), obwohl sie Seiffert[261]) bereits abdrucken ließ.

Für den sonntäglichen Gottesdienst haben solche Stücke in der Regel keine Verwendung gefunden. Wir erinnern uns aber, daß Buttstädt an einem Sonntage jedes Jahres eine Art Orgelfeierstunde zu veranstalten hatte, wobei er „das ganze Orgelwerk mit allen seinen Registern und Stimmen in lieblicher und wohlklingender Harmonia eine halbe Stunde lang durchspielen sollte“[262]). Hier und bei ähnlichen Gelegenheiten können derartige Kompositionen ihre große Wirkung entfalten, wenn sie virtuos gespielt und mannigfaltig registriert werden.

Französisch gemeint sind in Buttstädts „Klavierkunst“ unter Nr. VI und VII zwei Suiten. Die beiden Zyklen tragen die Bezeichnung Suite nicht, obwohl Buttstädt diesen Namen kennt[263]). Die Reihenfolge der Tänze in beiden Suiten ist: Allemande,

[261]) Seiffert a. a. O., S. 235.

[262]) Instruktion für Buttstädt (Anhang V Nr. 5).

[263]) Vorrede zur „Klavierkunst“: „... ohne was mir noch an Toccaten, Sonaten, Ouverturen und Suiten einfallen wird...“ Die Angabe Seifferts, a. a. O., S. 236, daß wir bei Buttstädt zuerst „offiziell“ dem Namen Suite begegnen, kann höchstens für Deutschland gelten, denn um 1680 gibt es von Giov. Battista Draghi „Six select Suites of Lessons for the Harpsichord“, die Seiffert S. 311 selbst anführt, und Pierre Gautier (de Marseille) „Les prisons Symphonies de feu, div. par Suites de tous“, Paris, Ballard 1707.

Courante, Sarabande, Menuett, Air. Sie bedeutet nichts Neues. Es ist die Form Frobergers. Grundform ist bei ihm: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Zwischen Sarabande und Gigue war es möglich, weitere Tänze einzuschieben. Buttstädt hat lediglich den üblichen vierten Satz, die Gigue, ersetzt durch Menuett und Air. Man findet ja auch bei Froberger selbst und bei Pachelbel Suiten, die nur die Tänze Allemande — Courante — Sarabande haben. Buttstädt richtet sich also durchaus nach der uns von Froberger überlieferten französischen Suitenform. Es dürfte übrigens das einzige Mal sein, daß Buttstädt die Wege der mitteldeutschen Komponisten verläßt.

Stilistisch sehr wichtig sind die zahlreichen „Agrémens" auf Seite 44 der „Klavierkunst", von denen außer dem kurzen und langen Tremolo folgende in den Suiten und in der Aria häufig sind: (siehe Notenbeispiel 54). Die Anwendung der „Agrémens" geht so weit, daß fast jeder Takt ein oder mehrere davon aufzuweisen hat.

Im allgemeinen scheint, soweit nach den beiden Suiten zu urteilen, Buttstädt der Tanzrhythmus nicht sonderlich zu liegen.

Auf jeden Fall bekommen wir durch die „Klavierkunst" einen Einblick in die verschiedenen Formen des kompositorischen Schaffens Buttstädts. Wird auch durch diesen Einblick das bisher gewonnene Bild des Erfurter Organisten und Kirchenkomponisten nicht verschoben, so bleibt doch beachtenswert, daß Buttstädts Choralbearbeitungen durch seine Arbeiten in der „Klavierkunst" nicht übertroffen werden.

3. Die Fugen

Von Buttstädts Fugen sind fünf bisher nachzuweisen, davon vier nur in verschiedenen handschriftlichen Sammlungen:

1. Fuga ex G in der „Klavierkunst" (IVb).
2. Fuga ex C Nr. 21 in A. G. Ritters Buttstädt-Kollektaneen[264]).
3. Fuga ex d Nr. 22 in A. G. Ritters Buttstädt-Kollektaneen nach einem Manuscript von J. B. Schellhorn, Anno 1725, den 16. Jan.)[264]). Druck: Der Orgelvirtuos (Nr. 135), Auswahl von Tonstücken aller Art für die Orgel, hrsg. von Gotth. Wilh. Körner; Erfurt, Langensalza, Leipzig.

[264]) Im Besitz von Prof. Max Seiffert (Berlin).

4. Fuga ex E ⊓ Nr. 33 in Andreas Bachs „Klavierbuch", Blatt 88b, 89, 90 (Stadtbibl. Leipzig).

5. Fuga ex D di Butstät (in Mus. Ms. 30 381 der Staatsbibl. Berlin).

Diese Kompositionen sind gleich vielen ähnlichen ihrer Zeit sowohl auf dem Klavier wie auf der Orgel, natürlich mit verschiedener Wirkung, spielbar. Vereinzelte Stellen, wie z. B. Fuga ex D (Nr. 5), Takt 24 (Nbsp. 55) und Fuga ex E ⊓ (Nr. 4), Takt 78 bis 81 (Nbsp. 56) erscheinen zwar ganz orgelmäßig, lassen sich aber auch rein manualiter ohne besondere Schwierigkeiten ausführen. Selbst die Fuge ex d (Nr. 3), in der die Pedalstimme genau gekennzeichnet ist, kann notengetreu und mit guter Wirkung auf dem Klavier gespielt werden.

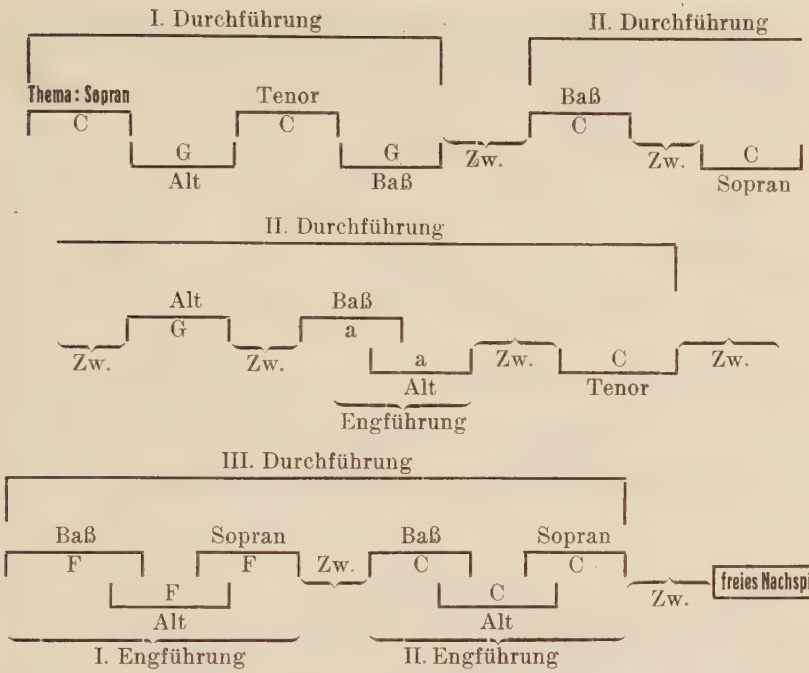
Bei den lebhaft bewegten Themen der fünf Fugen (Nbsp. 57) fällt zweierlei auf. Zunächst: Nr. 1, 2 und 4 erinnern mit ihren Tonwiederholungen an Scheidts „imitatio tremula organi"[265]), eine Spielweise, die den Fingerwechsel auf derselben Taste fordert und zugleich, wenn sie wirklich als Nachahmung einer Orgeleigentümlichkeit gemeint ist, auch bei Buttstädt das Klavier als Instrument voraussetzt. Sodann: die Themen in Nr. 3 und 4 (Nbsp. 57) gehören dem gleichen Typ an, wie ihn schon, bevor er zum Gemeinplatz wurde, Buttstädts Lehrer Pachelbel verschiedentlich abwandelte (Nbsp. 58)[266]). Auch im Kyrie von Buttstädts erster Messe (1720) ist er anzutreffen (Nbsp. 76).

Allerdings pflegten Pachelbel und andere gehaltvoller zu kontrapunktieren. Buttstädt begleitet das Thema sehr oft nur generalbaßmäßig oder mit kurz eingeworfenen Akkorden, wie z. B. Fuge Nr. 2, Takt 8—9 (Nbsp. 59) — was ja selbst ganz große Meister, z. B. Joh. Seb. Bach, tun, wenn das Thema, namentlich im Baß, sehr bewegt ist — oder begnügt sich mit Zweistimmigkeit in Terzen und Sexten. Er hält sich also in den einfachsten Formen. Auch das ist aber noch Thüringer Tradition.

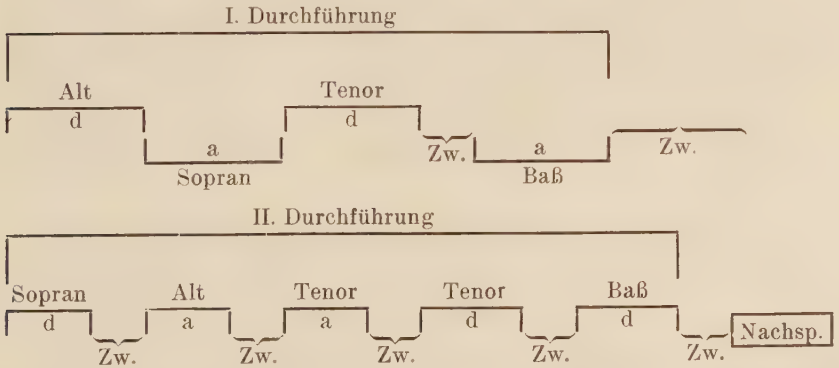
Den Aufbau einer Buttstädtschen Fuge möge das Schema der Fuge Nr. 2 veranschaulichen:

[265]) Tabulatura nova I, 10, Variation über „Ach du feiner Reuter" (Bicinium imitatione Tremula organi duobus digitis in una tantum clave manu tum dextra, tum sinistra) DdT. I. Vgl. auch Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft VII, S. 209 (Seiffert).

[266]) Vgl. Seiffert a. a. O. S. 206.



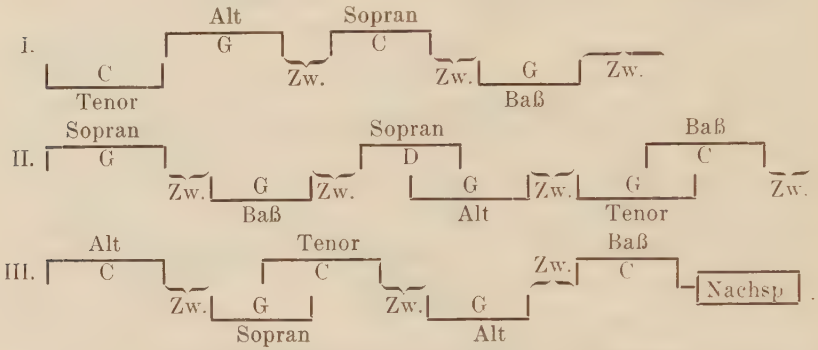
Es ergibt sich eine große Klarheit und Durchsichtigkeit. Man beachte die Symmetrie der Engführungen in der Durchführung III. Ebenfalls ganz symmetrisch sind die beiden Durchführungen in der Fuge Nr. 3:



Auch die Modulationen sind höchst einfach; in der Fuge Nr. 3 erfolgt überhaupt nur eine Wendung in die Dominante.

I: d a d a
II: d a a d d

In der Klarheit und im symmetrischen Aufbau steht Buttstädt durchaus auf der Höhe seines Lehrers Pachelbel, dessen Fuge (DdTB. IV, 1 Nr. 33) folgende Gestalt zeigt:



Hier herrscht freilich eine noch größere Symmetrie:

I: C G C G
II: G G D G G C
III: C G C G C

Die Zwischenspiele in seinen Fugen entwickelt Buttstädt aus kurzen, den Themen entnommenen Tonfolgen, jedoch in etwas anderer Weise als in den Choralbearbeitungen und frei von aller Schablone. Als ergibigste Beispiele mögen dienen: Fuge Nr. 2. Takt 22—23 und 31—33 (Nbsp. 60). Hier wird der Ausgang des Themas imitatorisch für das Zwischenspiel verwendet.

Einmal aufgetretene Motive der Gegenstimmen werden natürlich auch durch Anwendung des doppelten Kontrapunktes restlos ausgenutzt. Man vergleiche Fuge Nr. 2, Takt 10 und 14 (Nbsp. 61).

Einen ganz eigentümlichen Charakter tragen die Zwischenspiele der Fuge Nr. 4: stufenartig auf- oder absteigende Akkorde, die nur noch die Tonwiederholungen des Themas festhalten (Nbsp. 62).

Immerhin zeigen Buttstädts Fugen den Geist eines Pachelbel nicht ganz, sie halten sich mehr im schulmäßigen Stile. Möglicherweise haben sie pädagogischen Zwecken gedient. Vielleicht gehörten sie aber auch zu dem Repertoir der „Orgelfeierstunde", denn größte Mannigfaltigkeit und Belebung bei der Registrierung, ein steter Wechsel der verschiedensten Klangfarben dürfte ihnen, trotz mancher Schwächen, dennoch einen gewissen Reiz verleihen. Ausgenommen die Fuge Nr. 5, deren Dürftigkeit sowohl des Themas wie auch der gesamten Gestaltung bezweifeln läßt, daß Buttstädt ihr Autor war.

Zur Fuge Nr. 4 im Andreas Bach-Buch ist noch zu bemerken, daß die ersten Seiten der handschriftlichen Überlieferung dieses Stückes nur als Entwurf angesehen werden müssen. Dieser Entwurf steht eine Oktave höher als die wohlproportionierte endgültige Ausarbeitung, welche erst eine Seite später beginnt.

4. Die Messen

1. Ungedruckt:

Missa [brevis] à 6 (G-Dur, Mariae Verkündigung)[267])
vokal: C. A. T. B.)
instrumental: V_1, V_2, Bc) vollständig erhalten
Die dabei befindliche Particella (Direktionsstimme) enthält:
Violine 1: nur Dominus Deus 6 Takte
Sopran: vollständig
Baß: vollständig
Continuo: vollständig, doch unbeziffert
Handschrift: Georg Catterpus, Ludim., Udestedt 1695.

Diese Messe ist die älteste für uns zeitlich festzulegende Komposition Buttstädts.

2. Gedruckt:

Opera Prima Sacra bestehend aus vier neu-komponierten Missen von unterschiedlichen so wohl Vokal- als auch Instrumental Stimmen. Aut. Joh. H. Buttstett, Erffurtt. Thuring. ibidemque Praedicatorum Organoed. Erfurth 1720. In Verlegung des Autoris zu finden bei Christian Weinmann Buchh. auf dem Fischmarkt. Druckte Georg Andreas Müller, Buchdrucker daselbst[268]).

Darin in Stimmen:

a) Missa I.
vokal: C. A. T. B.
instrumental: V_1, V_2, Fagott, Bc.

b) Missa II.
vokal: C_1, C_2, C_3.
instrumental: V_1, V_2, Vc, Bc.

[267]) Staatsbibl. Berlin, Mus, Ms. 2661. Die Handschrift befand sich früher in der Bibliothek der Erfurter Michaeliskirche. Siehe hierzu: Elisabeth Noack: „Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt", Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 7, S. 65 ff.

[268]) Auch verlegt von Joh. Herbord Kloß in Leipzig. Nach A. Göhler a. a. O. im Groß'schen Katalog angezeigt zur Ostermesse 1720 und zur Michaelismesse 1724. Nur der Druck von 1720 ist nachweisbar. Er befindet sich im Besitze der Staatsbibl. Berlin (Mus. pract. 8751).

c) Missa III.
vokal: C. A. T. B.
instrumental: Hautbois I u. II, Basson, V_1, V_2, Bc.

d) Missa IV.
vokal: C. A. T. B.
instrumental: Flauto I u. II, Clarino I u. II, V_1, V_2, Vc, Bc.

Den somit bekannten Jahreszahlen nach besitzen wir in den Messen Früh- und Spätwerke Buttstädts. Während die frühe Missa brevis aus der evangelischen Michaeliskirche auch formal der evangelischen Liturgie entspricht, schließt Buttstädt die Reihe seiner Veröffentlichungen mit Kompositionen für den katholischen Gottesdienst, dem er damals (vielleicht als einziger der thüringischen Kirchenmusiker) mitverpflichtet war. Pachelbel hatte, wie bereits erwähnt, eine derartige Doppelverpflichtung in Erfurt nicht übernommen.

Leider ist es bis jetzt nicht möglich gewesen, auch über die katholische Kirchenmusik in Erfurt zur Zeit Buttstädts klar zu werden. Alle Archive, in denen sich musikurkundliches Material befinden dürfte, sind unzugänglich; ein Übelstand, der hoffentlich durch die jüngst angekündigte Neuordnung des Domarchivs bald beseitigt wird. Aus dem Erfurter Dom blieb anscheinend nur eine einzige Komposition bekannt[270]: eine „Missa à 6: C. A. T. B. 2 Viol." des Domorganisten Paul Meinong, die man Buttstädts Messen zum Vergleich gegenüberstellen könnte. Ein zureichender Maßstab ist aber damit noch nicht gegeben. Vielleicht erlauben künftige neue Funde ein eingehendes Urteil.

Alle vier gedruckten katholischen Messen enthalten die Worte der stehenden Meßgesänge des Ordinarium missae ohne Verkürzung oder Zusatz. „Gloria in exelsis Deo" und „Credo in unum Deum", vom Priester intoniert, stehen nicht in der Partitur. Die Stimmhefte enthalten das „Crucifixus" und „Et in spiritum sanctum" hinter dem „Agnus dei". Buttstädt sagt hierzu in der Vorrede[271]: „Alle vier Messen sind so eingerichtet, daß im Credo mit den Worten: Et homo factus geschlossen werden kann, wie an den meisten Orten gebräuchlich. Jedoch so sind die Crucifixus, daß solche, wenn es gefällig und wo es gebräuchlich, mit musiziert werden können, auch kurz angehänget".

[269]) Stimmen nebst Partitur auch noch handschriftlich in der Staatsbibliothek Berlin, Mus. Ms. 2660.
[270]) Staatsbibl. Berlin, Mus. Ms. 30 291.
[271]) Vgl. auch Anhang XII.

Mit Ausnahme der I. Messe beginnen die Messen Buttstädts ohne instrumentale Einleitung. Die der I. Messe ist auch nicht mehr als eine instrumentale Vorimitation des folgenden Kyrie-Themas.

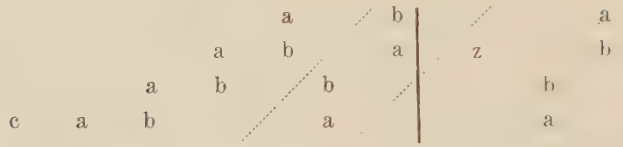
Der formalen Gliederung nach sind das Kyrie der Missa brevis und das der II. Messe gleichartig; der Ausdehnung nach natürlich nicht. Beide Sätze zeigen die bekannte, den Worten gemäße Dreiteiligkeit (a b a). Bei dem an Kürze nicht mehr zu überbietenden, insgesamt nur 10 Takte umfassenden Kyrie der Missa brevis ist zu bedenken, daß es nicht nur einmal gesungen wurde. Der schlichte Satz zeigt geschickte Arbeit. 3 Takte Kyrie, 3 Takte Christe, 2 Takte Zwischenspiel (Nbsp. 63), dessen erste Hälfte noch im dritten Takte des Christe liegt, dann drei Takte genaue Wiederholung des Kyrie. Die Oberstimme im ersten Takte des Kyrie ist Unterstimme im dritten. Das kleine Zwischenspiel knüpft thematisch an das imitatorische Christe an. Stilistisch sind diese zehn Takte ein Musterbeispiel thüringischer Schlichtheit.

Einen ähnlichen Grundriß (a b a) weist das Kyrie der II. Messe (für drei gleiche Stimmen) auf. Nur ist alles ausgedehnter. Das Kyrie ist (gleich dem dreitaktigen der Missa brevis) in sich dreiteilig (a b a); der Mittelteil darin steht durch seinen allegro-Charakter in wirksamem Gegensatz zu den adagio-Außenteilen (Nbsp. 64). Das sequenzenausnutzende Christe wieder, ein arienhaftes Solo „al più adagio“ (!), ist auch durch veränderte Taktart ($^3/_4$) vom Kyrie geschieden (Nbsp. 65).

Völlig anders ist die Form des Kyrie in den drei übrigen Messen. Hier kann von einer Trennung zwischen Kyrie und Christe keine Rede sein. Die einzelnen Teile fließen ineinander. Buttstädt schreibt hier mehr oder weniger freie Doppelfugen, die er sehr zu lieben scheint. Der Kontrapunkt zur Beantwortung des Themas Kyrie wird mit den Worten des Christe gesungen (Nbsp. 66) und auf diese Weise fast zum wirklichen zweiten Thema verselbständigt und folgerichtig durchgeführt. Das ergibt eine eigentümliche Formung des Ganzen, die man sonst (namentlich in Thüringen) nicht oft finden wird. Besonders klar läßt sich dieser Aufbau am Kyrie der ersten Messe veranschaulichen, dessen (erstes) Thema als kurzes Orchestervorspiel einleitet.

Es ergibt sich folgendes:

Kyrie = a
Christe = b
Instrum. Einleitung = c
Instrum. Zwischenspiel = z



Einen ähnlichen, wenn auch nicht so klar gegliederten Bau weisen auch die Kyrie der Messen III und IV auf. Ganz gleicht bei Buttstädt kein Kyrie dem anderen.

Bei dem Erfurter Domorganisten Meinong dagegen, der sich bestimmt an die herkömmlichen Formen gehalten haben wird, finden wir die übliche Dreiteiligkeit Kyrie—Christe—Kyrie vor.

Das Gloria zeigt in Buttstädts Figuralmessen die gewohnten Abschnitte: „Et in terra", „Domine Deus", „Qui tollis", „Quoniam" und danach „Cum Sancto Spiritu". Eine musikalische Dreiteiligkeit des Ganzen entsteht dadurch, daß der zweite und dritte Abschnitt („Domine Deus" und „Qui tollis") fast immer adagio gehalten sind, während im ersten und in den beiden letzten Allegro-Zeitmaß, gegen Schluß hin noch gesteigert, vorherrscht. Nur in der II. Messe sollen die Worte „Et in terra pax hominibus" adagio gesungen werden und in der Messe IV das „Domine Deus" als allegro ($^6/_8$).

Zumeist ist das gesamte Orchester beteiligt. Solistisch und nur von Generalbaßinstrumenten begleitet sind fast immer „Domine Deus" und „Quoniam". Das „Et in terra" der Missa brevis und der IV. Messe wird als vollstimmiges Tutti gegeben, in der I., II. und III. Messe dagegen solistisch, und zwar jedesmal anders. Die Soli stilisiert Buttstädt teils nach Art etwa des Biciniums, d. h. der Baß ist an der Figuration beteiligt (Nbsp. 67), teils generalbaßmäßig, schlicht harmonisch begleitete, bisweilen sogar liedhafte Ariosi (Nbsp. 68). Ein einfacher Generalbaß durchzieht auch die ganze Missa brevis.

Das „Gratias agimus" ist in allen Messen homophon Note gegen Note behandelt. Frei imitatorisch (fugato) sehen wir das „Cum Sancto Spiritu" mit dem unmittelbar anschließenden „Amen". Die thematische Arbeit bleibt aber im ganzen „Gloria", wie in den Messen Buttstädts überhaupt, thüringisch einfach und ohne große Ausdehnung.

Die Hauptabschnitte des Credo: „Patrem“ mit „Et in unum Dominum“, „Qui propter“, „Et incarnatus est“, „Crucifixus“ erhalten in den einzelnen Messen Buttstädts wechselnde Unterteilungen, wie das „Et in unum Dominum“ der II., III. und IV. Messe, das „Genitum non factum“ der II. und III., „Et homo factus est“ der I. und IV.

Das „Amen“ ist bis auf das der I. Messe kodaartig geschlossen. Sehr verschieden wird das „Qui propter“ behandelt: völlig solistisch in der I. und III. Messe; solistisch auch in der IV., wo die Singstimme mit zwei Clarinen alterniert (Nbsp. 69); das wortgemäße dreizeitige Metrum hat Buttstädt hier unbekümmert in schroffem Gegensatz zum adagio der beiden anderen Messen aufs äußerste — allegro $^3/_8$ — beschleunigt. Nur in der II. Messe erscheint die Stelle kanonisch als Tutti (Nbsp. 70).

Das sonst oft solistisch anzutreffende „Et incarnatus“ setzt Buttstädt in allen Messen als Tutti und schließt daran in der gleichen Besetzung, meist imitatorisch, das „homo factus est“.

Ein reger Wechsel von Solo und Chor beherrscht den Crucifixus-Teil. Einzelgesang ist immer „et unam Sanctam catholicam ecclesiam“. Buttstädt gibt diesen Worten in der I. Messe breit ausladende Melodik (Nbsp. 71), während er sie in den übrigen Messen mehr rezitieren läßt; aber keineswegs choraliter (Nbsp. 72).

Das schon erwähnte abschließende „Amen“ vereinigt natürlich alle Singstimmen und Instrumente.

Im Gegensatz zu dem in den einzelnen Messen verschieden gegliederten „Gloria“ und „Credo“ haben die vier „Sanctus“ gleiche Formung: (1) „Sanctus“, (2) „Pleni sunt coeli“, (3) „Osanna-Benedictus - Osanna (rep.)“. Die letzte (aba-)Gruppe dieser Dreiheit dominiert. Nur in der II. Messe und besonders in der am stärksten instrumentierten IV. ist auch das einleitende „Sanctus“ vollstimmig gesetzt. In der I. Messe ist es ein Tenorsolo mit obligater Violine, in der III. ein Sopransolo mit respondierender Oboe.

Die Verschiedenheit der Textwiederholung: entweder „Sanctus - Sanctus - Sanctus Dominus Deus Sabaoth“ (I) oder dreimal „Sanctus Dominus Deus Sabaoth“ (IV) oder zweimal „Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth“ (III) oder dasselbe mit dreifachem Sanctus vor Dominus entspricht selbstverständlich auch formal der Verschiedenheit dieser Teilsätze, wie sie in etwas anderer Weise schon in den Kyrie zu bemerken war. — Als ge-

schlossenes Tutti behandelt Buttstädt das von anderen Komponisten mit Vorliebe fugierte „Pleni sunt coeli". Imitatorische Ansätze sind zwar auch hier vorhanden, aber fugiert wird dieser Wortsatz ebensowenig wie das durchweg in lebhaftesten Zeitmaßen fast konzertierende, ebenfalls mit imitatorischen Stellen durchsetzte „Osanna".

Als lyrischer Teil hebt sich dann das folgende Benedictus ab. Es ist in der ersten Messe ein Tenorarioso (nahezu Erlebachscher Prägung) mit obligater Violine, in den übrigen aber ein ebenso arienhafter schöner Einzelgesang des Soprans, dem sich nur in der IV. Messe die obligate Violine zugesellt.

Das „Agnus Dei" ist zweigeteilt: in das (nur in der III. Messe nicht) solistische „Agnus Dei" und das kodaähnliche, im Tempo stets auffallend leichte „Dona nobis pacem", welches in den beiden letzten Messen nicht immer kirchlich klingt.

Nach dieser Beschreibung mehr des Formalen ist noch auf rein musikalische Einzelheiten und Eigenheiten einzugehen. Zunächst auf das Melodisch-Figurative. In den verschiedenen Meßteilen wird man immer wieder dieselben Worte melismiert finden. Die Figuration — in allen Messen Buttstädts völlig wesensgleich mit der seiner Orgel- und Klavierwerke — dehnt sich zuweilen taktelang aus. Am besten zeigt dies das zweiteilige „Sanctus" der III. Messe (Nbsp. 73). Viermal, zweimal in jedem Teile, erscheint das Wort Sanctus und viermal wird es anders gestaltet. Gemeinsam bleibt diesen Ausrufen die gleiche Endung. Man wird auch bemerken, daß der Anfang des zweiten Teiles (das dritte „Sanctus") durch seine thematische Verwandtschaft mit dem zweiten Abschnitt (dem zweiten „Sanctus") an den ersten Teil anknüpft.

Wortbedingte Gemeinsamkeiten in der Grundhaltung der Themen finden sich auch in den anderen Meßteilen verschiedentlich vor, z. B. beim „Et homo factus est" (Nbsp. 74), das Buttstädt in der I. und IV. Messe zu wirklichen, wenn auch ganz einfachen Fugen weitet. Hier zeigen die Themen sogleich Tutticharakter, während sie in der II. und III. Messe an dieser Stelle mehr solistisches Profil aufweisen.

Es könnten eine ganze Reihe ähnlicher Beispiele angeführt werden. Hervorgehoben seien nur noch die überaus frischen, koloraturfreien Themen des „Pleni sunt coeli, coeli et terra" im Sanctus der IV. und I. Messe (Nbsp. 75). An diesen beiden Bei-

spielen ist außer dem (hier allgemein üblichen) tonmalerischen Einschlag, der auch an anderen Stellen in Buttstädts Messen (Et in terra pax, Passus et sepultus est, Descendit de coelis, Et resurrexit) so gut wie selbstverständlich erscheint, große Ähnlichkeit in den Themenanfängen zu erkennen. Besonders deutlich sind die Übereinstimmungen im „Glorificamus" der I. und III. Messe (Nbsp. 76). Wirkliche Verschiedenheiten bestehen da erst von Takt 4 an, wo sich das Thema weiter als in der I. Messe ausdehnt. Fast dasselbe zeigt ein Vergleich des „Glorificamus" der II. mit dem der IV. Messe (Nbsp. 77). Der Mehrzahl der Hauptthemen ist aber, auch bei gelegentlicher Verwandtschaft in der Grundhaltung, unverkennbare Selbständigkeit eigen, wie man etwa an den „Amen" im Credo der III. und IV. Messe (Nbsp. 78) sehen kann.

Daß im Verlauf der einzelnen Sätze die Sequenz manchmal zu weit ausgenutzt wird, ist eine in der „Gebrauchs"musik jener Zeit bekannte Schwäche. Sie tritt bei Buttstädt nicht besonders hervor. Überraschend ist dagegen die Tiefe des Ausdrucks in einigen adagio-Anfängen seiner „Crucifixus" und „Agnus Dei". Hier zeigt sich mit aller Klarheit, wie nahe er den Besten seiner thüringischen Zeitgenossen zu kommen vermochte (Nbsp. 79).

Sehr ausführlich und genau hat Buttstädt in seinen gedruckten Messen das Tempo angegeben. In seiner Vorrede sagt er ausdrücklich: „der hochgeneigte Liebhaber wolle Sorge tragen, daß die Wörter adagio, presto, allegro wohl in acht genommen, die alla breve geschwinde und wie man hier in Erfurt zeitweise zu sagen pflegt, recht alla breve gemacht werden möchten". Dagegen werden nur im „Benedictus" (Sopransolo) der II. Messe „piano" und „forte", sonst aber nie irgendwelche Stärkegrade vorgeschrieben.

Im allgemeinen hat Buttstädt auf rhythmische Lebendigkeit in seinen Messen großen Wert gelegt. Der häufige Wechsel des Zeitmaßes im „Gloria" und „Credo", diesen beiden ausgedehntesten Meßteilen, ist zwar natürlich und wortbedingt, er darf aber doch in der Art, wie er geschieht, als charakteristisch für Buttstädt angesehen werden. Ein Vergleich der vier Messen miteinander ergibt große Einheitlichkeit in der Wahl des Zeitmaßes für die hauptsächlichsten Sätze und Satzteile des Meßtextes. Auch eine scheinbare Inkonsequenz, wie das schon erwähnte Allegro ($^3/_8$) in der IV. Messe bei den sonst stets in ruhigem Tempo gesungenen

Worten „Qui propter nos homines“ kann immerhin begründet werden:

Die IV. Messe ist als einzige mit hohen Trompeten (Clarini) instrumentiert: „Domine Deus, rex coelestis“; aber auch Jesus Christus („qui propter nos homines . . . descendit de coelis“) ist Herr und König, den Trompeten ankündigen. Daher die fanfarenähnlichen Klänge in lebhaftester Bewegung. Und die Worte „et homo factus est“ würde Buttstädt wohl kaum zum allegro-, alla breve- oder gar presto-Satz gedehnt und fugiert haben, wenn er sie nicht als freudig empfunden hätte.

Weniger können wir seinen Gestaltungen des „Dona nobis pacem“ folgen. Dieses in allen vier Messen unbeschwerte Schlußallegro (III, IV) oder -presto (I, II) des „Agnus Dei“-Satzes, für dessen Eingang Buttstädt meist ergreifende Töne anzuschlagen weiß, gleitet allzuoft ins Äußerliche ab, namentlich in der III. und IV. Messe, wo dort selbst noch in den „Amen“ beim „Credo“ die $^{12}/_{8}$-Faktur fast in die Nähe des Giguenhaften eines Suitenschlusses gerät.

Offenbar sind diese Messen Buttstädts in Erfurt auch aufgeführt worden. Ihre einfache instrumentale Besetzung mit Erfurter Stadtmusikanten war ja nicht schwer. Überdies sagt Buttstädt in der Vorrede: „bei der IV. Missa sind die Clarinen mit wechselnden Flöten gesetzt, welches unsere Herren Stadtmusikanten allhier wohl practicieren können; weilen aber ein oder dem anderen es nicht anständig sein möchte, Clarino zu blasen und auch eine Flöte zu spielen, so sind diese also gesetzet, daß sie gar ausbleiben können, und diesem nach die Flöten allhier als Ripien-Stimmen zu considerieren sind“.

Die Setzart der zweiten Messe ermöglichte sogar, die Instrumente, ausgenommen den Begleitbaß, ganz wegzulassen, auch, daß „der 3. Cantus als ein Baß, infolgedessen die beiden anderen als Tenore gesungen und musiziert werden“ können. Diese II. Messe ist rein musikalisch die zweifellos ursprünglichste und wertvollste unter den vier. Für drei gleiche Stimmen — (Knaben-) Sopran- oder Männerstimmen — zu zwei Violinen nebst Violoncell „ad placid.“ und Generalbaß figuraliter durchaus geschickt gesetzt, wird sie mit ihrer ungekünstelten, vielfach liedhaft warmen Melodik auch heute als eine dankbare Aufgabe für gute Sänger Beachtung verdienen. Thüringische Messen dieses Typs werden nicht sehr zahlreich gewesen sein.

Es ist wohl anzunehmen, daß Buttstädt auch größere Vokalwerke für den evangelischen Gottesdienst geschrieben hat. Leider ist bis jetzt, außer zwei Bruchstücken, die kein Urteil erlauben, noch nichts davon wiedergefunden worden. Die Messen erweisen jedenfalls, daß Buttstädts Können weiter reicht, als aus seinen Instrumentalwerken allein erkennbar ist. Durften wir ihn als Orgelkomponisten seinem Lehrer Pachelbel nach bestimmten Gesichtspunkten beiordnen, so werden wir ihn als Vokalkomponisten (nach weiteren Funden) sicherlich dem Rudolstädter Philipp Heinrich Erlebach gleich erachten müssen.

5. Fragmente

Von Buttstädts evangelischer Kirchenmusik auf deutsche Texte waren bisher nur zwei wieder aufzufinden. Es sind:

1. „Ein Mensch ist in seinem Leben“[272]) von H. Buttstedt
   Tonart: a moll
   Form: anscheinend Kantate[273])
   Erhaltene Stimmen: C. und A., augenscheinlich beide unvollständig.

Ein Urteil über die Komposition kann man sich nach den erhaltenen Stimmen nicht bilden. Die C.-Stimme besteht nur aus wenigen Takten. Nach 25 Takten Pausen beginnt eine schlichte Melodie auf den Text „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ist der Menschen Schöne“. Es folgen wiederum vier Takte Pause und dann sieben Takte auf den Text „Wie ein Blümlein bald vergehet, wenn ein rauhes Lüftlein wehet, so ist unser Schön vergehet“. Während diese Stimme auf ein bewegteres Tempo schließen läßt, ist die Alt-Stimme mit „Adagio“ bezeichnet. Von ihr sind 39 Takte erhalten, und zwar auf den Text:

„Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras,
er blühet wie ein Blümelein auf dem Felde,
wenn der Wind darüber gehet, so ist sie nimmer da
und ihre Stätte kennet sie nicht mehr“.

2. „Trauer-Stück“ auf den Erfurter Ratsherren Jungk von Johann Heinrich Buttstedt.

„Ich aber will schauen dein Antlitz in Gerechtigkeit / ich will satt werden / wenn ich erwache nach deinem Bilde.“
Psalm 17, Vers 5.

---

[272]) War ebenfalls in der Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt vorhanden; jetzt in der Staatsbibl. Berlin, Mus. Ms. 2662.
[273]) E. Noack (a. a. O.) wählt diese Bezeichnung.

Von dieser Leichenmusik ist nur der gedruckte Text erhalten[274]). Über den Verbleib der dazugehörigen Noten ließ sich nichts feststellen. Aus dem Text aber geht hervor, daß es eine fünfteilige Musik war, die mit dem Recitativ, vom Cantus gesungen, eröffnet wurde. Es folgen eine Aria des Tenors, danach eine Aria des Alts mit Gambenbegleitung und ein Recitativ des Basses; der Chorus beendet das Ganze.

6. „Das Büchlein Ut"

Weit mehr als durch seine Kompositionen ist Buttstädt durch seine scharfe Stellungnahme bei der Verteidigung der Solmisation gegen den bedeutenden Hamburger Musiktheoretiker Johann Mattheson und dessen „Neu-eröffnetes Orchestre" (1713) bekannt. Sein gegen Mattheson gerichtetes Werk trägt den Titel:

UT, MI, SOL,
RE, FA, LA,
TOTA MUSICA
ET
HARMONIA
ÆTERNA,

Oder

Neu-eröffnetes, altes, wahres, eintziges
und ewiges
FUNDAMENTUM MUSICES.

entgegengesetzt

Dem neu-eröffneten Orchestre,
und in zweene Partes eingetheilet.

In welchen / und zwar im ersten Theile / des Herrn Authoris des Orchestre irrige Meynungen / in specie de Tonis seu Modis Musicis, wiederleget /
Im andern Theile aber das rechte Fundamentum Musices gezeiget, Solmisatio Gvidonica nicht allein defendiret / sondern auch solcher Nutzen bey Einführung eines Comitis gewiesen / dann auch behauptet wird / daß man dereinst im Himmel / mit eben den Sonis, welche hier in der Welt gebräuchlich / musiciren werde /

von

Johann Heinrich Buttstett.

Bey der Evangel. Prediger-Haupt-Kirche Organ.

ERFFURT /
Gedruckt / bey Otto Friedr. Werthern / Adj. Universit. Buchdr.
zufinden in Leiptzig / bey Johann Herbord Kloß.

[274]) Wörtlich im Anhang X. Fundort: Fürstliche Bibliothek Stolberg (Harz), Sammlung Nr. 13 469.

Auch bei diesem Werke fehlt die Angabe des Erscheinungsjahres. Am meisten, u. a. auch bei Ritter, Eitner, Adler (Handbuch) wird 1717 genannt. Dieses Jahr dürfte aber nicht in Frage kommen, denn da erschien bereits das gegen Buttstädt gerichtete „Beschützte Orchestre" Matthesons. Richtiger schon ist Beckers[1]) Vermutung, der die Jahre 1714/16 nennt. Zum ersten Male wird das Werk auf der Leipziger Michaelismesse 1715[2]) angezeigt. Weitere Anzeigen erfolgen Ostern 1716, Michaelis 1716, Ostern 1717, Michaelis 1717 und Michaelis 1724[3]). — Wie Buttstädt in der Vorrede seines Buches sagt, hat er sich zum Schreiben viel Zeit genommen. Als Erscheinungsjahr steht auf jeden Fall 1715 fest.

Während Buttstädt die Klavierkunst und die Messen dem Statthalter Erfurts widmete, widmet er dieses Buch seinem Landesherrn, dem Erzbischof von Mainz!

Vier Punkte[4]) sind es gewesen, die Buttstädt zu der Refutation des neueröffneten Orchesters von Mattheson veranlaßt haben. Mattheson hat in seiner Schrift[5]):

1. „Die antiquité, die man doch venerieren soll, allzu hart angegriffen, indem er solche, S. 245 im Orchestre dumen gescholten."
2. Guidos Solmisation „absque ratione verworfen",
3. „In Beschreibung derer Tonorum seu Modorum Musicorum selbst gefehlet",
4. „Die Musicos als seine Kunstgenossen des Verfalls der Musik beschuldigt".

Derartig wichtige Punkte glaubt Buttstädt nicht ohne Stellungnahme seinerseits lassen zu dürfen. Zunächst will er „die Antiquité und seinen Kunstgenossen verteidigen" und dann „einen Weg zur wahren Musik zeigen". Damit sind die beiden Hauptteile seines Buches gegeben:

1. Pars Refutatoria: Widerlegung der genannten Punkte des Orchesters und
2. Pars Informatoria: Buttstädts Darstellung der Musik.

---

[1]) Karl Ferdinand Becker, Systemat. chronol. Darstellung der musikal. Literatur, Leipzig 1836; 268.

[2]) im Großschen Katalog, Leipzig, hrsg. von Göhler a. a. O.

[3]) Von einer zweiten Auflage ist in diesem Katalog keine Rede. Die uns erhaltenen Exemplare des „Ut, re, mi" sind immer ohne Angabe des Jahres; ihrem gleichen Inhalte nach sind alle die erste Auflage.

[4]) Diese vier Punkte auf Grund der Vorrede Buttstädts.

[5]) „Das neu-eröffnete Orchestre", Hamburg 1713.

Als Erwiderung auf diese Refutation ist 1717 Johann Mattheſons „Beſchütztes Orchestre“ erschienen. Buttstädts „Ut, re, mi“ steht somit zwischen zwei Schriften Matthesons, die wir bei der Betrachtung von Buttstädts Buch natürlich mit heranziehen müssen.

Jede weitere Auseinandersetzung mit Buttstädt hat Mattheson schon hier im beschützten Orchester abgelehnt. Auch der in seinen Angaben über Buttstädt außerordentlich zuverlässige Johann Gottfried Walther berichtet in seinem musikalischen Lexikon (1732) nichts von einer Fortführung des Streites. Und doch hat Buttstädt nicht geschwiegen. Wie bereits erwähnt[6]), war er am „21. Oktober 1718“ mit „der wider das beschützte Orchestre ergangenen öffentlichen Erklärung zweyter (!) Auflage“ . . . fertig.

Daß, wie Moser[7]) sagt, „auf eine handschriftliche Replik Buttstädts 1721 Matthesons ‚Forschendes Orchestre‘ als dritter Streich“ gekommen sei, ist nicht richtig, denn gleich im „Beschützten Orchestre“ kündigt Mattheson einen dritten Teil des Orchesters an, da er alle die Fragen noch ausführlich zu erörtern beabsichtigte, auf die er im zweiten Teile nur in großen Zügen eingehen konnte.

Im „Forschenden Orchestre“ wird Buttstädt überhaupt nicht mehr erwähnt. Entweder hat also Mattheson dessen Replik nicht kennengelernt oder in dieser Schrift nichts gefunden, was ihn zwang, neuen „Beleidigungen“ energisch zu begegnen.

Eine tabellarische Übersicht soll uns zunächst einen Einblick in die drei eigentlichen Kampfschriften verschaffen und zeigen, welche Kapitel besonders wichtig für den Streit zwischen Buttstädt und Mattheson geworden sind. (Siehe folgende Seite.)

Die nun folgende Angabe des Inhalts der Streitschriften, die nur als Beilage zu unserer Untersuchung angesehen werden will, wird zeigen, daß manche Einzelheit auch einer zurückliegenden Zeit des Wandels in der Musikanschauung heute noch interessieren kann. Überdies sei wiederholt, was anfangs schon gesagt wurde, daß nämlich dieser Streit heute mehr erwähnt wird, als er im einzelnen bekannt ist.

[6]) Siehe oben S. 20/21.

[7]) Hans Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik, 1922, II, 1; S. 240. Moser meint hier die oben auf S. 21 genannte Replik vom Jahre 1718. Es ist aber nicht gesagt, daß diese Replik nur handschriftlich war. Es heißt lediglich „Von dem Verfasser nachgesehen, mit Anmerkungen erläutert“.

Einleitung. Vom Verfall der Musik.

Pars Prima Designatoria oder von den Dingen und Zeichen, die zu einer musikalischen Composition gehören.

Cap. 1. Von den Tonis, ihrer Proportion nach.

Cap. 2. Von den Signaturen überhaupt, in Sonderheit von den Clavibus oder Schlüsseln in der Musik.

Cap. 3. Vom Takte in Sonderheit.

Cap. 4. Von den Noten, Pausen und übrigen Signaturen.

Pars Secunda Compositoria oder von der musikalischen Komposition und dem Kontrapunkt an sich selbst.

Cap. 1. Von den Generalregeln der Con- und Dissonantien.

Cap. 2. Von den Spezialregeln der Consonantien.

Cap. 3. Von den Spezialregeln der Dissonantien.

Cap. 4. Von der Composition unterschiedlichen Arten und Sorten.

Pars Tertia Judicatoria oder wie eines und anderes in der Musik zu beurteilen.

Cap. 1. Vom Unterschied der heutigen ital., frz., engl. u. dt. Musik.

Cap. 2. Von der musikalischen Tone Eigenschaft und Wirkung in Ausdrückung der Affekten.

Cap. 3. Von den musikalischen Instrumenten.

Supplementum.

Auflösung der Fragen, ob die Musik oder die Malerei höher zu achten.

Einleitung. Vom Verfall der Musik.

ad Cap I. Partis Designatoriae: Von den Tonis ihrer Proportion nach. Fol. 39 im Orchestre.

ad Cap. I. Partis Compositoriae, Fol. 102 im Orch.

ad Cap. II. Partis Compositoriae, Von den Spezialregeln der Consonantien.

ad Cap. IV. Partis Compositoriae, Von der Composition unterschiedlichen Arten.

ad Cap. I. Partis Judicatoriae, Vom Unterschied der heutigen ital., frz., engl. u. dt. Musik

ad Cap. II. Von der musikalischen Tone Eigenschaft und Wirkung in Ausdrückung der Affekten.

ad Cap. III. Von den musikalischen Instrumenten, transeat.

Pars II. Informatoria.

Cap. 1. Beweiset, daß die Musik eine Englische Kunst und daß solche anfangs, da das allmächtige Fiat erklungen, dem Menschen eingeflößet u. erteilt worden sei.

Cap. 2. Zeiget wie solche mit großer Mühe hat müssen wiedergesucht und gleichsam von Neuem erfunden werden.

Cap. 3. Gibt Unterricht, daß die Schmiedehammer den Pythagoras nicht zur Erfindung der Musik, wohl aber zu dessen musikal. Proportionen Anlaß gegeben haben

Cap. 4. Handelt von der Guidonischen Solmisation.

Cap. 5. Handelt von den Tonis seu Modis Musicis.

Cap. 6. Beweiset, daß die Musik ewig bleiben wird, u. daß man dereinst im Himmel mit eben denen Tonis, so hier in der Welt gebräuchlich sind, musizieren werde.

Einleitung. Vom Verfall der Musik.

Cap. 1. Von der Einleitung.

Cap. 2. Beschützung des 1. Teils im Orchester, Pars Designatoria genannt

Cap. 3. Beschützung d. anderen Teils im Orch., Pars Compositoria genannt, und zwar soviel es dessen 1. Hauptstück betrifft.

Cap. 4. Beschützung des 2. Hauptstücks im Orchester.

Cap. 5. Beschützung d. 4. Capitels im anderen Teil des Orchesters.

Cap. 6. Beschützung des 3. Teiles im Orchester, Pars Judicatoria genannt.

Zwischenspiel.

Cap. 7. Von Aretino, dem Mönche.

Pars Profligatoria oder Zerstreuung und gäntzliche Niederlage derjenigen Bestürmer, die das Orchester vermeintlich haben überrumpeln sollen.

Cap. 1. Von den drei ersten Lektionen Partis informatoriae im Büchlein Ut.

Lectio I. Von der Engel Musik.

Lectio II. Von Adams und Jubals Musik.

Lection III. Vom Pythagoras.

Cap. 2. Von der Guidonischen Solmisation und derselben Parentaliis.

Cap. 3. Vom alten Gebrauch der griech. Modorum ins besondere.

Cap. 4. Vom neuen Gebrauch der Modorum.

Cap. 5. Vom geträumten Ut, re, mi etc. im Himmel. Nachspiel.

Einleitung

Der Verfall der Musik

In der Einleitung zum „Neu-eröffneten Orchestre“[8]) stellt Mattheson fünf Ursachen fest, die wesentlich zum Verfall der Musik beitragen:

1. Die großen Meister der Musik selbst, und zwar durch die komplizierten Regeln, die sie aufgestellt haben und die, trotz des Fortschreitens der Wissenschaft, in ihrer alten Form bestehen geblieben sind[9]). Man kann diese Regeln nicht einfach beseitigen, aber man muß versuchen, sie für die Gegenwart umzugestalten. Andererseits darf der Künstler sich nicht allzu stark durch Regeln einengen lassen, denn die Kunst will sich frei und ungebunden entwickeln. Der Künstler muß sich vielmehr von fremden Einflüssen loszulösen und sich von der Musik eine gesunde Meinung zu schaffen suchen.

2. tragen die Personen, die es immer einem rechtschaffenen Musiker gleichtun wollen[10]), zum Verfall bei. Sie bilden sich auf ihre Kunst viel ein, besitzen aber in Wirklichkeit nur die Schale und nicht den Kern.

3. wird die Jugend zu allerlei Knechtsarbeit genötigt[11]), anstatt in der Musik richtig erzogen zu werden. Den Meistern liegt besonders daran, mit den Gesellen viel Geld zu verdienen; wie die Musik beschaffen ist, kümmert sie wenig. Der materielle Gewinn erdrückt die künstlerische Leistung.

4. „die Unwissenheit der Zuhörer“[12]), vor allem in Privatkonzerten. Mattheson macht deshalb den Vorschlag, nach derartigen Veranstaltungen eine Aussprache stattfinden zu lassen, aus der Künstler und Zuhörer ihren Nutzen zu ziehen vermögen.

5. wird die Musik nicht in der richtigen Weise gewürdigt[13]). Die Künstler werden zu schlecht bezahlt und für die Kapellen nicht genügend Gelder zur Verfügung gestellt; dagegen wird das Geld an anderen Stellen unnütz ausgegeben. Kunst und Künstler werden auf diese Art und Weise in Not gebracht.

Auf Grund dieser Tatsachen fürchtet Mattheson für die Musik, denn er glaubt, daß sich die Verflachung mehr und mehr fortsetzen wird, bis sie zu demselben Ergebnis wie zu Lullys Zeiten in Frankreich führt, wo „nicht die schöne Oper, sondern der Komponist das wichtigste war“. Aus dieser so kurz dargelegten Meinung Matthesons geht hervor, daß es sich für ihn um durchaus gegenwärtige Verfallserscheinungen handelt, auf die er hinzuweisen für seine Pflicht hält.

Hier setzt Buttstädts Kritik ein. Allgemein erkennt er den Verfall durchaus an, nur scheint ihm Mattheson im ersten Punkte nicht richtig nachgewiesen zu haben, „wie die Musik zum Verfall hat beitragen können“[14]). So sucht er nach Beweisen und glaubt sie bei Psellus und

[8]) Von jetzt an werden die Titel der Werke Matthesons und Buttstädts abgekürzt angegeben:

NO = neu-eröffnetes Orchestre,
BO = beschütztes Orchestre,
FO = forschendes Orchestre,
Bu Ut, re, mi.

Wörtlich angeführte Stellen sind der heutigen Schreibung angepaßt.

[9]) NO 2 ff. Mattheson hebt besonders Kircher und dessen „Musurgia“ hervor. Man habe den Eindruck, ein Zauberbuch zu lesen, so kompliziert sei es geschrieben.

[10]) NO 10 ff [11]) NO 13 ff [12]) NO 16 f [13]) NO 18 ff

[14]) Bu 2 spricht von der „Musik“ und mußte doch, entsprechend dem ersten Punkte, von den „großen Musikern“ sprechen.

Kircher zu finden. Doch der gegenwartsnahe Mattheson[15]) lehnt solche zurückliegenden Beweise ab, da die Ursachen vor Augen liegen.

Der zweiten Ursache ist Buttstädt nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten begegnet[16]). Dennoch vertritt er den Standpunkt, daß ein gelehrter Mann vor solchen Leuten den Vorzug erhalten würde. Mattheson will ihm seine Ansicht nicht aufzwingen. „Ich sage auch nicht absoluté, dass die Herrlein Ursach zum Verfall sind, sondern dass sie mit dazu helfen"[17]).

Beim dritten Punkte sieht Buttstädt nur einen teilweisen Verfall[18]), nämlich den der praktischen Musik. Doch Mattheson sagt: „Von der Theoria wissen die Hausleute in genere nichts und die Praxis verlieret auch bei ihnen. Was bleibt also? Nil prodest!"[19]). So handelt es sich also doch um einen Verfall in toto.

Buttstädts Ansicht zum vierten Punkte[20]), daß nur Practici in einem Collegium Musicum vorhanden wären, lehnt Mattheson ab[21]).

Dem letzten Punkte schließlich stimmt Buttstädt zu; er hält ihn jedoch nicht für eine wichtige Ursache, sondern für „ein allgemeines Uebel und vitium seculi"[22]).

Überall spürt man es durch, daß Buttstädt die von Mattheson gegebenen Ursachen des Verfalls keineswegs für ausreichend hält und ihnen nun „seine" sechs Verfallsursachen gegenüberstellt:

1. Hauptursache des Verfalls ist, daß „die Musik nicht mehr für ein Studium gehalten wird"[23]). Früher waren die Musici Mitglieder der philosophischen Fakultäten, und jetzt wagt man nicht einmal, zu sagen, daß man ein Musicus sei.

2. Wird der Musikunterricht in den Schulen völlig vernachlässigt[24]). Die Cantoren müßten weiter nichts zu tun haben, als in der Schule „musicam theoretice und practice" zu unterrichten. Auf dem Gymnasium und der Universität müßte dieser Unterricht planmäßig fortgesetzt werden, dann wäre es möglich, zur edlen Wissenschaft der Musik fähige Menschen zu bekommen. Woran aber eine solche Erziehung scheitert, sagt der

3. Punkt, der sich mit den schlechten Besoldungen befaßt. „Wie kann ein Cantor und Organist mit 16, 20, 30, 40 fl. auskommen, wo will das Geld herkommen, etwas auf rare Musicalia oder einen guten Musikalischen Tractat zu wenden? Teils steckt man die Organisten in die Schule; ist wohl gut. Alleine, wenn man des Tages 6 bis 8 Stunden im Schulstaube von der Information sich ganz ermüdet hat, so ist man nicht fähig, etwas Neues zu inventiren und darauf zu studieren. Komposition und das Klavier erfordern einen unermüdeten und munteren Geist"[25]).

4. wird ein Schreiber, Copist oder Notar mehr geachtet als ein Musiker. Wenn so etwas der Fall ist, wird der „beste Künstler faul und verdrossen"[25]).

5. hindere die Musik am Studium[26]). Diese Behauptung der Leute weist Buttstädt zurück, da Persönlichkeiten wie Augustin, Gregor der Große, Guido Aretinus, Luther, Kircher und wohlbekannte Männer aus Erfurt auch nicht am Studium gehindert worden sind.

6. wird die Musik vielfach gelästert und „Hurenkram"[27]) genannt. Wer aber die Musik erst richtig in ihrer wahren Schönheit und in ihrem ordnungsgemäßen Aufbau kennengelernt hat, wird mit solchen Rednern wegen ihres Unverstandes ein christliches Mitgefühl haben.

Von diesen Verfallserscheinungen sind für Buttstädt in erster Linie maßgebend:

1. Die Musik wird für kein Studium gehalten.
2. Die schlechten Besoldungen der Musiker und die Verachtung der Musik.

---

[15]) BO 29 ff [16]) Bu 4 [17]) BO 33 [18]) Bu 4 [19]) BO 34
[20]) Bu 4 f [21]) BO 34 ff [22]) Bu 5 [23]) Bu 11 [24]) Bu 11/12
[25]) Bu 12 [26]) Bu 12 f [27]) Bu 13

Damit aber glaubt er, den Beweis erbracht zu haben, daß die Musiker selbst nicht zum Verfall der Musik beigetragen haben. Er will die Musiker von dem Vorwurf befreien, der durch Mattheson auf ihnen lastet. Mattheson aber erhebt noch einmal die Frage: Warum verachtet man die Musik denn? „Weil sie die Pedanten zu schwer und die Schergeiger zu leicht machen“[28]). Mag Buttstädt in Erfurt andere Ursachen als Mattheson im musikalisch überragenden, großen Hamburg aufzufinden versuchen, die Musiker kann auch er letzten Endes nicht von dem Vorwurf befreien, daß sie zu einem Teil zum Verfall der Musik beitragen.

Buttstädts Äußerungen widerlegen Mattheson eigentlich nicht, sie stellen sich vielmehr stärkend und erweiternd neben ihn. Sie sind aber für ihre Zeit bezeichnend. Wir wissen, daß es auch im gegenwärtigen Musikleben noch ähnliche Streitfragen gibt. Wie lebhaft hat man gerade jüngst wieder über Verfallserscheinungen miteinander gestritten, ohne sich wirklich einigen zu können! Matthesons Wort gilt noch heute: „Die Tatsache liegt vor Augen, die Ursachen mögen sich über kurz oder lang finden, aber sie zu heben, da liegt die Kunst!“[28]).

I. Teil

Widerlegung des „neueröffneten Orchestre“

a) Von den Tonis ihrer Proportion nach

Der erste Teil des NO, „Pars Designatoria“, handelt „von den Dingen und Zeichen, die zu einer musikalischen Komposition gehören“. Daraus ist für den Streit zwischen Buttstädt und Mattheson nur das Kapitel „Von den Tonis ihrer Proportion nach“ von Bedeutung geworden. Buttstädt spricht zunächst vom Monochord, weil Mattheson[29]) „nicht sowohl diejenigen, welche sich auf das Monochord legen, sondern auch das Monochordum selbst, sogar auch gelehrter Philosophorum definitiones höhnisch durchziehet und Alfanzereien nennet und dennoch in dem Capitel alle Tonos und Intervalle von dem Monochordo deducieret und sich darauf berufet“[30]). Eng mit dem Monochord aber sind die Zahlen verknüpft, von denen Mattheson gesagt hat, daß sie nur instruierten und nicht decidierten. Buttstädt rechnet die Zahlen zu „den principia musices, da die Species ihren Namen von ihnen haben“[31]).

Wohl gibt Buttstädt zu, daß „das Monochord ein Mysterium in der Natur ist“[32]), was aber den Musiker dennoch nicht von einer Kenntnis des Instrumentes befreit. Bei so großer Bedeutung des Monochords ist es deshalb für ihn gar nicht verständlich, wie sich Mattheson so ablehnend darüber äußern konnte. Um nun diese Fehler Matthesons: die Geringschätzung des Monochords und die der Zahlen im rechten Lichte erscheinen zu lassen, greift Buttstädt zu anderen Musiktraktaten, z. B. zu Werckmeisters Paradoxal-Discoursen[33]), auf Grund deren er zeigen will, „dass die Ordnung aller Konsonantien in Musicis, welche zusammen eine völlige Harmoniam machen, auf der Zahlenordnung, wie sie Gott anfangs der Erschaffung in die Natur gelegt hat, entspringt“[34]). Er führt ferner aus Werckmeisters Musicae mathematicae Hodegus curiosus[35]) an, was da über die Bedeutung der Zahlenordnung, diesmal parallel zu den einzelnen Schöpfungstagen, auseinandergesetzt wird. So ist die ganze

[28]) BO 46 [29]) NO 5

[30]) NO 286. Diese Beschuldigung weist das BO als falsch zurück; sie ist auch unberechtigt, denn das Wort kommt an dieser Stelle nicht vor.

[31]) Bu 17 [32]) Bu 18

[33]) Andreas Werckmeister, Musicalische Paradoxal-Discourse, Quedlinburg 1707. Cap. 1, S. 12 ff.

[34]) Bu 22/23

[35]) Andreas Werckmeister, Musicae mathematicae Hodegus curiosus; Leipzig 1686/87, 1. u. 2. Cap. der Allegorischen und Moralischen Musik.

Schöpfung der Welt wohlproportioniert und der Mensch, für die Musik der Musicus, krönt dieses Werk Gottes. Der Musicus ist es, der über die Zahlen oder Claves herrscht, der allzeit für eine gute Harmonie zu sorgen hat. — Bei dieser Erörterung über das Monochord läßt es Buttstädt bewenden, nicht ohne vorher noch auf die Aufzeichnungen bei Printz, Neidhardt u. a. hingewiesen zu haben.

Zusammenfassend kann man sagen, daß Buttstädt zumeist andere Autoren sprechen läßt. Deshalb erwidert ihm Mattheson auch nichts auf seine Worte, er wünscht nur, daß die ganze Refutation aus solch herrlichen Excerpten bestehen möge. Von jedem Musiker verlangt er aber eine Kenntnis der Proportio Tonorum, wobei freilich nicht gesagt ist, daß derjenige, der eine solche scientia besitzt, ein wahrer Musicus zu sein braucht[36]). Im übrigen verweist er in der Zahlenfrage auf sein geplantes FO[37]).

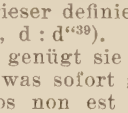
Der zweite Vorwurf Buttstädts gegen das NO besagt, daß „man im ganzen Traktat nicht einmal eine vollkommene Definition finde“[38]). Er ist durch Matthesons Definitionen des Unisonus, der Quarte u. a. zu einer solchen Meinung gekommen. Dieser definiert z. B. den Unisonus als „proportio aequalis, Verhältnis 1 : 1, d : d“[39]). Die Definition ist richtig, was auch Buttstädt zugibt, dennoch genügt sie ihm nicht. Er will alles möglichst umständlich ausdrücken, was sofort geschieht, wenn er eine Definition negativ beginnt: „Unisonos non est modus . . .“[38]). Daß natürlich von Buttstädt bei den anderen Tonen ebenfalls Definitionsmängel festgestellt werden, bedarf kaum der Erwähnung. Mattheson will kurze, klare und deutliche Definitionen geben, nicht ein „Opus definitionum“ ausschreiben“[40]), wie es nach Buttstädts Art entstanden wäre. „Mein Institutum im neu-eröffneten Orchestre ist es ja nicht, einen Komponisten oder Musicum oder vielweniger neue Definitiones zu machen, sondern nur einem galant homme die universelle (nicht speciale) Nachricht von denen zur Musik gehörigen Sachen auf eine ganz neue Art zu zeigen“[41]), sagt Mattheson. Buttstädts Vorwurf gegen Mattheson ist daher in diesem Punkte unberechtigt.

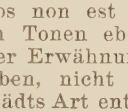
Die durchaus feine Entwicklungslinie, wie wir sie in jedem Kapitel, ja, im ganzen NO feststellen können, ist bei Buttstädt in keiner Form mehr gewahrt geblieben. Da er nur zu gewissen Punkten Stellung nimmt, wird die Betrachtung schon deshalb etwas aus ihrem festgefügten Rahmen gerissen. Buttstädt kommt sofort auf die Quarte zu sprechen, besonders auf die Frage, wo sie Konsonanz und wo sie Dissonanz ist. Seine beiden wichtigsten Thesen dazu sind:

1. „Wenn die Quarte nicht fundamentalis ist, so ist sie Consonanz“.
2. „Ist sie aber fundamentalis, so wird sie für eine Dissonantia gehalten und kann sich binden und wieder resolviren“[42]).

Hierfür gibt er zahlreiche Möglichkeiten an, z. B.:

Quarte: Konsonanz et non fundamentalis





Quarte: Dissonanz et fundamentalis[43]).

Eine Widerlegung der Ansicht Matthesons bedeuten diese Regeln nicht, sie besagen letzten Endes auch nur, „daß die Quarte mehr Dissonanz als Consonanz“ ist, was Mattheson im NO gesagt hatte. Später muß noch einmal auf diese Ansicht Matthesons eingegangen werden. Er nimmt im BO keine Stellung zu der Frage[44]), weil er sie im FO ausführlich zu erörtern gedenkt.

---

[36]) BO 52/53
[37]) Im FO erwähnt er dann Buttstädt nirgends mehr.
[38]) Bu 29 [39]) NO 47 [40]) BO 55 [41]) BO 54
[42]) Bu 30 [43]) Bu 33 [44]) BO 55

Daß Mattheson in dem vorliegenden Abschnitt auch „die drei Genera Musices“[45]) behandelt, hält Buttstädt nicht für richtig, da es den Leser verwirrt und gar nicht in das Kapitel über die Tonos nach ihrer Proportion hineingehört[46]). Nach Mattheson folgt das Genus Diatonicum dem natürlichen Gradus, b oder # oder auch Semitonia werden nicht angewendet. Dagegen behauptet Buttstädt[47]), daß die „Alten“ das b im genere diatonico benutzt hätten, auch das # sei zur Anwendung gekommen, selbst wenn es nicht immer aufgezeichnet vorgefunden wird[48]). Als Beispiel für das Genus Diatonicum führt er die Melodie „Valet will ich dir geben“ an, ein Beispiel, das für Matthesons Ansicht spricht, denn „weder fa fictum noch semitonium fictum ist darin anzutreffen, die Melodie gehet nur per tonos“[49]).

In diesem Zusammenhange kommt Buttstädt zum Semitonium naturale, das „in jeder specie octava zweimal liegt“[50]). Die Folge davon soll sein, daß „wir in Musices 7 claves, aber nur 6 voces haben“[50]). Das ist falsch, denn das zweimal vorhandene Semitonium naturale ist nur einmal gerechnet, so daß der Unterschied „7 claves und 6 voces“ entsteht. Auch wenn er seine Meinung durch ein Beispiel klarzulegen versucht — „Und der Herr Autor schreite von der 3. zur 4. oder 7. zur 8. Stufe auf der Treppe, er ist und bleibt ein Secretär und werden nicht zwei Secretäre daraus“[51]) —, so hat er wohl mit dem Beispiel recht, aber seine Formulierung trifft nicht das Richtige, denn es kommt hier nicht auf die Person, sondern auf die Stufenzahl an[52]).

Buttstädt hatte schon darauf hingewiesen, daß die Zeichen b und # bei den „Alten“ vielfach nicht besonders bezeichnet worden sind; an derartigen Stellen entstanden dann „Semitonia exaltatione vocis“[53]). Er behauptet nun, daß diese Semitonia auch im Genere diatonico Anwendung gefunden hätten, „daß die chromatischen Claves, welche man insgemein Semitonia nennet, auch in Genere Diatonico sich befinden“[54]). Als Beweis dafür führt er einige Stücke[55]) an, z. B. „Veni Sancte Spiritus, Iste Confessor und ein Kyrie“[56]). — Im übrigen stimmen Buttstädt und Mattheson in ihrer Ansicht über das Genus Chromaticum und Enharmonicum überein.

Wie Buttstädt schon eine Aufnahme der Genera in dieses Kapitel beanstandet hatte, so tut er es nun auch bei den „Tonis seu Modis Musicis“, über die Mattheson jetzt spricht. Dieser, nach seiner Ansicht, wieder unvollkommenen Definition stellt Buttstädt folgendes gegenüber:

[45]) NO 55

[46]) Bu 35 — BO 56 rechtfertigt sich damit, daß er kein neues Kapitel habe beginnen wollen, auch sei so etwas nur für „gelehrte Musicos“, nicht für „Liebhaber“ gedacht. Die Einfügung ist aber auch berechtigt, weil die Genera in einer gewissen Beziehung zu den Tonis stehen.

[47]) Bu 35

[48]) BO 57 betont Mattheson, daß er „von der natürlichen Einteilung der diatonischen Oktave“, Buttstädt „von den Modis transpositis“ spricht, wo natürlich b vorzufinden ist.

[49]) Bu 36; BO 57: Hier handelt es sich eben um das Genus Diatonicum purum, von dem Mattheson spricht.

[50]) Bu 37 [51]) Bu 37

[52]) BO 59. „Allein wer mir doch weiss machen wollte, daß die 4. und die 8. Stufe ein und dieselbe Stufe sei, der würde blind kommen.“

[53]) Bu 38 [54]) Bu 41 [55]) Bu 39/40

[56]) BO 61/62. Wenn die Alten derartige „Elevationes“ zuweilen gemacht haben, kann man diese Dinge dennoch nicht als Regel hinstellen. „Es ist mehr für ein Accidens als Requisitum vel Proprium Generis zu rechnen. Sonst ist noch wohl in keines Menschen Herz kommen zu sagen, daß die chromatischen Claves sich in Genere Diatonico befinden, wie der Solmisator tut“.

Tonus ist: 1. „soviel als Sonus, ein Schall, ein Laut“[57];
2. „Wenn ich aus einem Sono in den anderen gehe, so heißt es Tonus“;
3. „Wird Tonus pro toto Ambitu et specie octava genommen, heißt es soviel als Modus musicus und bedeutet ein gewisses Harmoniae Genus“[58].

Buttstädt sagt hier im dritten Punkte, daß Tonus soviel wie Modus sei, damit wäre aber seine Beanstandung Matthesons über die Aufnahme der Modi in dieses Kapitel hinfällig geworden.

Von den „12 Modi oder griechischen Singarten“ hebt Mattheson hervor[59], daß sie nur noch „bisweilen“ in der „Kirchen- und Choralmusik“[60] verwendet werden. Buttstädt hingegen hält alle 12 griechischen Singarten „bis zu dieser Stunde noch für üblich und gebräuchlich“[61], und er fühlt sich sogar in der Lage, zahlreiche Beispiele im Stylo ecclesiastico als Beweismittel anzuführen, da er sich bei „20jähriger Information in den Klöstern“ hiervon eine ausreichende Kenntnis angeeignet zu haben glaubt[62].

Zwischen diesen 12 griechischen Modis und den 8 neuen Modis Ecclesiasticis oder Gregorianis will Mattheson einen Unterschied gemacht wissen. Buttstädt lehnt natürlich eine solche Unterscheidung ab. Er sagt, daß zunächst nur die 8 ersten Modi in der Kirche gebräuchlich gewesen seien, zu denen dann noch vier weniger Gebräuchliche hinzugekommen seien[63]. Dagegen hat auch Mattheson nichts einzuwenden, doch läßt er den Conrad Matthaeus sagen: „Es sind diese 8 Toni bei den Alten weit anders beschaffen gewesen, als jetziger Zeit die Modi Musici. Denn heutigen Tags werden sie nach den Speciebus der Oktaven (davon die Alten garnichts gewusst) unterschieden, da es doch bei ihnen nicht mehr als eine Melodie oder Art eines Gesanges gewesen“[64]. Also besteht doch ein Unterschied.

Wenn Mattheson die Modi nun nur dem Namen nach beschreiben will, so legt ihm Buttstädt das als eine Unkenntnis von „Natur und Eigenschaft“ der Modi aus!

Weiterhin beschuldigt Buttstädt[65] Mattheson, daß er „ratione Transpositionis“ gefehlt habe. Nach Matthesons[66] Ansicht handelt es sich dabei mehr um eine „Omissio“. „Man hätte die minus Principales sowohl als die Principales mit ihren sogenannten Transpositionibus einführen und herkauen sollen.“ Mattheson rechnet aber mit viel mehr Selbstverständlichkeiten als Buttstädt. Haben wir g a b c d e f g, also Dorius Modus und dann d e f g a b c d, so ist dieser Hypodorius transpositus, wenn beide im g endigen. Für Mattheson versteht sich das von selbst und ist ihm der besonderen Aufzeichnung nicht wert.

Falsche Angaben hat Mattheson[67] über den Jastius und Hypoiastius, die er als „Modi illegitimi“ bezeichnet, gemacht. Buttstädt sagt: „Allein Jastius und Hypoiastius, Jonius und Hypoionius ist einerlei“[68]. Mattheson[69] gibt diesen Fehler zu und behauptet, daß er ihn auf Grund von Kirchers Schriften begangen habe, wodurch wieder einmal der Beweis geliefert sei, daß man Kirchers Angaben nur wenig trauen könne.

---

[57]) BO 62: „Hat wohl etwas Verderbtes zum Grunde, kein Theoreticus sollte eigentlich so reden.“
[58]) Bu 42
[59]) NO 57
[60]) BO 63 versteht unter „Choralmusik nicht nur den Choralgesang“, sondern auch die Verwendung des Chorals in Fugen und Variationen.
[61]) Bu 43
[62]) Hier weist Buttstädt wieder einmal auf seine katholische Tätigkeit hin, über die bisher noch kein Urteil gefällt werden kann.
[63]) Bu 43/44
[64]) Conrad M a t t h a e u s „Kurtzer, doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis“, Königsberg 1652, cap. VIII, S. 63. — (BO 64.)
[65]) Bu 44
[66]) BO 67
[67]) NO 59
[68]) Bu 44
[69]) BO 69

Die Trias harmonica besteht nach Mattheson[70]) aus der Finalchorde, Dominante (Quinte) und Mediante (Terz). Solche Angaben genügen Buttstädt nicht, er fordert unbedingt Beachtung der Species octava und der Stellung des Semitonii naturalis[71]). Für Mattheson[72]) tragen diese beiden nicht zur Erkenntnis der plagalen Tonarten bei. „Meine Gedanken gehen dahin, dass Fundamentton und Trias gleichsam das rechte Corpus, Fleisch und Blut, das eigentliche substantielle Wesen aller und jeder musikalischer Stücke sind“[73]). Mattheson hatte in diesem Zusammenhange von der Einteilung der Töne gesprochen, wie sie „die Italiener und heutigen Komposiseurs“ zu machen pflegen[74]). Buttstädt hingegen spricht wieder von den griechischen Modis, d. h. er verkennt die Sache völlig. Bei der Einteilung Matthesons sind sämtliche species octavae gleich. Der Unterschied der einzelnen Toni besteht lediglich:

„1. in der verschiedenen Höhe und Tiefe,
2. in den temperierten Proportionibus,
3. in der Triade, keineswegs aber in den Semitoniis“[75]).

Diese soeben genannten 8 Töne der Italiener dürfen „mit den 8 Tonis Ecclesiasticis oder Gregorianis nicht confundirt werden“, sagt Mattheson[76]). Gewiß sind sie einerlei Natur, aber ihre Anwendung und ihr Nutzen ist doch ein anderer. Buttstädt sieht darin nicht beachtet, daß auch sie ihren Ursprung in den griechischen Modis haben. Obschon manches bei diesen Tönen geändert worden ist, „das Fundamentum ist doch geblieben“[77]). Ist letzteres auch nach Matthesons Meinung[78]) der Fall, so muß dennoch notwendigerweise „ratione specierum und usus“ eine Unterscheidung getroffen werden, wie er anfangs schon hervorgehoben hat. Einen Ursprung aus den 12 griechischen Modis lehnt er ab, er sieht vielmehr ihren Ursprung „in der Natur und in der Kehle des Menschen“[78]).

Die außer diesen acht Tönen von Mattheson noch genannten 16 Töne sind nach Buttstädts Meinung weiter nichts wie „Transpositionen“[79]). Von Transpositionen hat Mattheson jedoch an keiner Stelle des NO gesprochen. Er hat nur gesagt[80]): „Wer alle Töne zu kennen begierig ist, muß die 16 noch hinzutun.“ Buttstädts Beanstandung entbehrt also eines genügenden Grundes.

Diese von Mattheson angeführten Modi bezeichnet Buttstädt als „verwerfliche Transpositionen“[81]):

1. „Weil man die Triades durch die speciem octavae nicht rein haben kann[82]).“ — Mattheson[83]) entgegnet, daß dieser Punkt durch die Erfindung der Temperatur längst behoben sei.
2. Machen die Transpositionen „Beschwerungen, vor allem instrumentaliter“. — Da Mattheson hier gar nicht von Transpositionen spricht, sondern es nur mit lauter natürlichen Tönen zu tun hat, ist dieser Einwurf für ihn nicht maßgebend.

Hierzu führt Buttstädt zwei Axiomata von Printz an, mit denen er sich letzten Endes selbst richtet:

1. „Alles, was überflüssig ist, ist zu verwerfen.“ Mattheson sagt z. B. die Solmisation.
2. „Alles, was leicht ist, soll demjenigen, was schwer ist, vorgezogen werden[84]).

Sehr treffend nimmt Mattheson hierzu Stellung. „Wenn ich mit leichterer Mühe aus dem gis-moll z. B. nach den Clavibus oder der 7silbigen Solmisation setzen, singen und spielen kann, als etwa nach

[70]) NO 60 [71]) Bu 47 [72]) BO 396 [73]) BO 396/97 [74]) NO 60 [75]) BO 73 [76]) NO 61 [77]) Bu 49 [78]) BO 74 [79]) Bu 49 [80]) BO 77 [81]) Bu 49

[82]) Er verweist auf Printz, Satyr. Comp., I. Teil, Cap. IX, S. 40, wo dieser über Transpositionen spricht: „Transposition = Versetzung eines Modi aus seinem natürlichen Ort oder Clave in einen anderen, doch dergestalt, dass seine species octava bleibt.“

[83]) BO 87 [84]) Bu 50

der 6silbigen Marter, so soll und muß die leichte Methode der schweren vorgezogen werden[85])."

3. „Macht die Transpositio instrumentaliter wohl einige, vocaliter aber die geringste Veränderung nicht mit." Hierauf läßt Mattheson[86]) in feiner und geschickter Form Werckmeister antworten:

„Warum pflegen doch rechtschaffene Musici die Transpositiones also zu lieben; wenn sie nicht angenehme Veränderungen brächten, würde man wohl an keine Transposition gedenken. Die veränderliche Annehmlichkeit besteht nun nicht allein in der Höhe und Tiefe der Sonorum, sondern die Differenz und Schwebung der Konsonanten und die Ungleichheit der Tonorum und Semitonorum, machen einer Harmoniae eine ganz andere Natur. Wenn nun alle Semitonia, Toni, Tertiae, Quintae usw. in einerlei Differenz und Schwebung bestünden, so wollte man aus den Transpositionibus wenig Belustigung haben[87])."

Was Mattheson sonst noch in diesem Teile über Signaturen, Takt, Pausen und Noten sagt, übergeht Buttstädt mit einem „transeant", und der Bemerkung, daß so etwas in der Schule gelernt werden muß[88]). Nicht hingegen kann man in der Schule über die Veränderungen des gout in der Musik etwas lernen. Diese Veränderung des gout hebt auch Mattheson hervor: man habe „jetzt eine schöne singende Manier den geschwinden Brouillerien" vorzuziehen begonnen[89]). Buttstädt teilt dieselbe Meinung: „dass man fast durchgehends langsame und traurige Sachen den geschwinden und lustigen vorzieht[90])." Die Ursachen dieser Veränderung sucht er nun aufzufinden, und Werckmeister ist ihm hier ein Wegweiser[91]).

Das ganze irdische Leben, sagt Werckmeister, steht unter dem Einfluß himmlischer Wesen oder Gestirne. Diese Gestirne bilden in sich eine Harmonie. Sie sind es aber auch, die die Menschheit regieren. Gott, der oberste Herr der Gestirne, hat an einer allgemeinen Ordnung und Harmonie der ganzen Welt seinen Wohlgefallen. Aus diesem Grunde ist es erforderlich, daß auch im irdischen Leben eine Harmonie besteht. Von Zeit zu Zeit verändern jedoch die Gestirne ihre Konstellationen, ein Vorgang, der seinerseits wieder eine Veränderung bei den Menschen erforderlich macht, da Gott die Harmonie immer gewahrt wissen will.

Auf einen solchen Vorgang führt Buttstädt nun auch die Veränderung des gout in der Musik zurück. Er schließt sich damit der Meinung Steffani-Werckmeisters an, will jedoch niemand zur Annahme solcher Gedanken zwingen.

Schon dieser erste Abschnitt der Kritik am NO dürfte zeigen, daß Buttstädt einen schweren Stand Mattheson gegenüber hat. Der Hamburger Musiktheoretiker fühlt sich jedenfalls sehr sicher und läßt, etwas überlegen, Werckmeister[92]) sagen:

„Wenn wir einander nur recht verstehen könnten und wollten, und wäre Liebe bei uns, so würden wir die Zankerei bald abschaffen. Aber die Hoffart und eigene Ehre, welche sich gar zu sehr hervortut, machet, dass immer einer den andern zu tadeln und zu beschimpfen sucht, ja sogar, wenn einer sich nicht völlig erkläret, welches auch durch Auslassung eines einzigen Wortes geschehen kann, so ist der Missgönner fertig, machet falsche Consequentien, drehet die ganze Schrift in einen anderen Sensum, meinet denn zu haben, was er wolle."

---

[85]) BO 89 [86]) BO 90 [87]) BO 90

[88]) Bu 52 — hierzu BO 94: „Soll denn niemand von solchen Sachen schreiben, die auf Schulen müssen gelernet werden." Das Orchester ist „für Unkundige und ausser der Profession lebende geschrieben". Es bedurfte also auch dieser Kapitel.

[89]) NO 84 [90]) Bu 52/53

[91]) Agostino Steffani, Deutsch von Andreas Werckmeister, Sendschreiben, darin enthalten, wie große Gewissheit die Musik aus ihren Grundsätzen habe; Quedlinburg 1700, S. 49 ff. (Bu 53 ff.)

[92]) Andreas Werckmeister, Hypomnemata musica oder musikalisches Memorial, Quedlinburg 1697, S. 41.

b) Von der musikalischen Komposition

handelt der zweite Teil des Neueröffneten Orchesters. Das erste Kapitel bringt die Generalregeln der Consonantien und Dissonantien. Schon die Absicht Matthesons, irgendwelche Regeln geben zu wollen, bildet für Buttstädt einen Stein des Anstoßes. Werden derartige Regeln gegeben, dann verlangt er von ihnen, daß sie etwas Neues bringen[93]). So sieht er in der Definition des Wortes Komposition: „eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten Consonantiis und Dissonantiis einen harmonischen Contrapunkt zu machen“[94]) —, wohl eine sehr gute Regel, aber doch keine Neuerung, denn das seien Dinge, die schon Kircher[95]) und Bononcini[96]) in ähnlicher Form gesagt haben[97]).

Zur Durchführung einer Komposition hält Mattheson[98]) „die Inventio (Erfindung), die Elaboratio (Ausarbeitung) und die Executio (Ausführung oder Aufführung) für erforderlich“. Elaboratio und Executio kann man erlernen, die Inventio freilich nicht, denn sie ist „keine zu erlangende, sondern eine angeborne, gute Eigenschaft“[99]). Eine Hinzuziehung der ars combinatoria als Hilfsmittel hält Mattheson für „ein armselig und gezwungenes Werk“[100]). Buttstädt dagegen glaubt, daß man sehr wohl der Invention durch die artem combinatoriam zu Hilfe kommen könnte[101]), auf welche Weise, enthält er uns leider vor. Eine zweite Unterstützungsmöglichkeit sieht er in den natürlichen Einflüssen[102]), in den Geschehnissen der Natur, in Wellenbewegungen, Fontainen u. dgl.[103]). Eine dritte Möglichkeit liegt für Buttstädt „im Anhören guter und inventieuser Musiken“[104]).

Nach dieser grundlegenden Erörterung macht uns Mattheson mit zwölf Generalregeln der Consonantien und an späterer Stelle mit vier Generalregeln der Dissonantien bekannt, die sämtlich auch Buttstädts Billigung finden, freilich nicht ohne den Hinweis, daß es sehr alte Regeln[105]) seien, die bereits Pachelbel, Wecker, Lully und sogar Luther benutzt hätten. Ebenso zustimmend verhält sich Buttstädt zu dem, was Mattheson über die Trias harmonica, d. h. über Fundamentalton, Terz und Quinte sagt. Diese drei Töne bilden — ganz gleich, in welcher Lage sie vorkommen — eine vollkommene Harmonie, in der manche Theologen „eine

---

[93]) BO 103 entgegnet, daß trotz allen Fortschrittes „gewisse Grundregeln in der Komposition beibehalten werden müssen“. Auch Werckmeister sagt vom Generalbaß p. 54, § 104: „Denn neue Inventiones und neue Manieren werden in Musica practica wohl nicht aufhören, so lange die Welt stehen wird, aber die Fundamenta müssen nicht zerrüttet werden“.

[94]) NO 103

[95]) A. Kircher, Musurgia a. a. O. Lib. 2, Philolog. Kap. 2.

[96]) Giov. Maria Bononcini, Musico pratico, op. 8, Teil 2, Kap. I, S. 38.

[97]) Mattheson will mit dieser Regel auch keine Neuerung bringen, sondern nur das, was bereits vor ihm gesagt worden war — wie hier z. B. bei Kircher und Bononcini —, in seine eigenen Worte kleiden. „Der eine braucht diese Worte, der andere jene, sich zu expliciren, wenn man nur in re ipsa übereinstimmt, so tut das übrige nichts dazu.“

[98]) NO 104 [99]) NO 104 [100]) BO 105 [101]) Bu 57

[102]) BO gibt zu, daß derartige Einflüsse von einer gewissen Bedeutung sein können, doch werden sie demjenigen, dem die Natur die Gabe der Inventio versagt hat, kaum eine Hilfe sein.

[103]) Für Mattheson ist der zweite Weg noch „der beste“.

[104]) Bu 58. Mattheson: So etwas wird doch nur „ein Plagium“ (BO 105), denn wenn man selbst keine eigene Invention hat, wird man sicherlich das Gehörte übernehmen.

[105]) BO 106 wendet sich entschieden gegen Buttstädts dauernde Hinweise auf die alten Regeln. Sie sind ihm wohlbekannt, aber man kann sie doch nicht immer erst aus alten Autoren zusammensuchen, wenn sie gebraucht werden. „Man hält sie wohl für bekannt, aber nicht bei jedem für wohl angewandt.“ (BO 106.) Damit ist die Aufnahme solcher Regeln in das Orchester durchaus gerechtfertigt, wenn nicht sogar unerläßlich.

Abbildung der göttlichen Dreieinigkeit suchen wollen, indem aus diesen Tonis nur ein Accord oder Concentus wird“[106]). Bei den „uralten“ Musikern bestand die Trias aus Fundamentalton, Quinte und Oktave, weil die Terz für eine Consonantia gehalten wurde. So ist die nunmehr abolierte Regel entstanden: „Consonantiae perfectae heben eine Composition an und enden dieselbe“[107]). Diese Regel sieht Buttstädt auch zu seiner Zeit noch angewandt. Es gibt daneben aber auch viele Stücke, die mit einer Consonantia imperfecta beginnen. Andererseits muß jedoch hervorgehoben werden, daß schon früher, trotz der angeführten Regel, Stücke mit einer Consonantia imperfecta begonnen worden sind[108]). Um strenge Regeln handelt es sich demnach hier nicht, wie es wohl auch Buttstädt mit den Worten sagen will: „dass man aber jedesmal mit einer Consonantia imperfecta anheben wollte, wäre etwas absurdes[109])“.

In ähnlicher Weise wurde auch der Sprung der Septime gehandhabt, der bei den Alten verboten war, jetzt „aber die beste Decoration ist“[110]). Buttstädt meint, daß dieses Verbot nur für den Stylum ecclesiasticum gegolten habe[111]). Ausnahmen sind aber auch hier zahlreich vorhanden.

Bei der Relation findet Mattheson Buttstädts Zustimmung; dieser vermißt lediglich einen Hinweis auf die Relatio non harmonica tolerabilis vel intolerabilis und vitiosa[112]) und verweist deshalb auf Printz: Satyr. Componist, Cap. 17[113]).

Die mancherlei Arten der Unterscheidung der Stile in stylum antiquum und modernum, in simplicem usw. sind für Mattheson „Grillen, die sich ohne Unterschied begreifen lassen“[114]). Auf einen solchen Standpunkt kann sich Buttstädt nicht stellen, er hält es für „Kunst eines jeden Stils und Kontrapunkts rechte Art zu treffen“[115]) und ist infolgedessen verwundert, daß Mattheson nur einen Kirchen-, Theatral- und Kammerstil unterscheiden will. Buttstädt hingegen macht acht Stile geltend, wie schon Kircher[116]), dessen Meinung er deshalb in seinem „Ut, re, mi“ abdruckt.

Der Stylus Musicus ist nach Kircher entweder

impressus (= „Zuneigung des Gemüts zu diesem oder jenem Stile“)

oder expressus (= „Die Art, wie man komponieren soll“).

Der Stylus Musicus expressus zerfällt in:

1. Kirchenstil (Messen, Hymnen, Antiphonen usw.)
2. Stylus Canonicus (Canones)
3. „ Motecticus (majestätisch, prächtig)
4. „ Phantasticus (nur für Instrumente)
5. „ Madrigalescus (Tugend und Laster, Fabeln und Historien)
6. „ Melismaticus (für Vers und metrische Kompositionen)
7. „ Hypochrematicus (zu Solemnitäten)
8. „ Symphoniacus (zu allerhand Instrumenten)

hinzu kommt:

9. „ dramaticus oder recitativus.

---

[106]) NO 109/110 [107]) NO 110

[108]) BO 109 will mit dieser Regel auch keineswegs sagen, daß sich jeder an diese Regel gebunden gefühlt hat. Er stimmt also hier mit Buttstädts Ansicht völlig überein.

[109]) EO 110 f.: „Es wäre noch weit absurder, wenn man jedesmal mit einer Consonantia perfecta anfangen wollte. Wenn man aber gern eine Regel besitzen will, so sei sie: Consonantiae in genere heben eine Composition an und endigen dieselbe, wiewohl es mit der Sexte am Anfang eine eigne Bewandtnis hat.“ [110]) NO 111 [111]) Bu 60

[112]) Eine derartige Spezialisierung hält BO 112 für überflüssig, da das NO vor allem einen allgemein verständlichen Zweck verfolgt, für den eine Kenntnis der relatio non harmonica völlig genügt.

[113]) Wolfgang Caspar Printz, Phrynis oder satyrischer Komponist, Quedlinburg 1676—79. [114]) NO 113 [115]) Bu 61

[116]) Athanasius Kircher, Musurgia, Rom 1650. Deutscher Extract und Auszug in 6 Büchern von Andr. Hirsch, Schw.-Hall 1662; lib. 4, Diacrit. cap. 5.

Damit hat Buttstädt für Mattheson die Stilfrage zur Diskussion gestellt, der dieser sich im BO nun sogleich ausführlich zuwendet. Der Stilunterscheidung Kirchers stellt Mattheson ein Kapitel Brossards[117]) gegenüber, das er für besser hält. Anschließend wendet er sich den einzelnen Stilarten Kirchers zu. Wir können die Einzelheiten dieser Auseinandersetzung hier übergehen, sie würde unseren Rahmen weit überschreiten. Im ganzen darf man sagen, daß natürlich Mattheson mit den von Buttstädt angeführten einzelnen Stilarten vertraut ist, aber bei dem lehrhaften und leicht verständlichen Zweck seines Orchesters auf derartig feine Spezialisierungen verzichtet und sich nur auf das unbedingt Notwendige beschränkt. Um aber Buttstädts Forderungen dennoch gerecht zu werden, verteilt er Buttstädts Spezialstile auf seine drei großen Gruppen des Kirchen-, Theater- und Kammerstils.

Wenn Buttstädt hier versucht, feinsinnige Unterscheidungen herauszuarbeiten, geschieht das in erster Linie wieder aus seiner Vorliebe für das Alte, dann aber auch, weil er der Ansicht ist, daß zu seiner Zeit eine genügende Unterscheidung der drei Stile Matthesons nicht gemacht werden kann. „Bringet man doch jetzo neben dem Stilo recitativo theatrali allen liederlichen Kram in die Kirche und je lustiger und tänzlicher es gehet, je besser gefällt es den Personen“[118]).

Mattheson gibt zu, daß so etwas der Fall sein kann. Überdies bringt man diesen „liederlichen Kram“ nicht nur in die Kirche[119]), sondern auch auf das Theater und in das Konzert. Am Bestehen der drei Stile ändern diese Zeiterscheinungen jedoch nichts. Der musikerfahrene Hörer wird gewiß einen Unterschied machen können. Gegen Buttstädts Meinung beharrt Mattheson darauf: „Dass man den grössten Unterschied mache zwischen Kirchen-, Theatral- und Kammermusik, auch dass solches einem galant homme zu wissen genug sei[120])“.

Von den Generalregeln wendet sich Mattheson zu den Spezialregeln und findet mit seinen Angaben über die einzelnen Konsonantien, besonders der Terz und Quinte, Buttstädts Zustimmung. Nicht ganz so mit Sexte und Oktave.

Bei der Sexte handelt es sich wieder um eine Regel nicht ohne Ausnahme. Nach Mattheson[121]) hatte die Sexte „vormals das Privilegium, dass man sich ihrer weder im Anfang noch am Ende, sondern allein und ja nicht zu oft in der Mitte bedienen mußte“. Allzu streng wird jedoch diese Regel nicht mehr gebraucht, man findet oft Anfänge mit Sexten, „welches auch ganz fremd und dabei sehr wohl klingt. Dass sie aber auch darin schliessen sollten, so weit ist es noch und wird es auch wohl nicht kommen, ob es gleich ein grosses Unrecht sein würde, diese schöne obgleich imperfecte Consonanz in der Mitten nicht so oft es beliebig und füglich anzubringen“[121]). Eine Ausnahme von dieser Regel sieht Buttstädt in den Angaben Franchinos[122]), nach denen die Alten mit Terz und Sexte angefangen haben. Mattheson betont jedoch, daß gerade auch Franchino sagt, „dass man allemal in einer concordantia perfecta den Anfang machen soll“. Die Sexte ist aber keine concordantia perfecta, folglich kann nicht damit angefangen worden sein, und es wäre doch etwas Neues, wenn jetzt in der Sexte angefangen wird.

Buttstädt macht nunmehr seinen Zeitgenossen den Vorwurf, daß ihre Kompositionen an das Klavier gebunden entstehen, um immer sogleich auszuprobieren, ob die Komposition auch klinge. Mattheson sieht in dieser Art der Herstellung von Kompositionen kein so großes Vergehen. Die Hauptsache ist ihm, „daß es nur gut klingt und die verlangte

[117]) Sebastien de Brossard, Dictionnaire de musique, Paris 1703.
[118]) Bu 64 [119]) BO 142/143 [120]) NO 113
[121]) NO 119/120. Buttstädts Vermutung, daß diese Regel nicht von Mattheson stamme, bestätigt dieser BO 148. Christoph Bernhard habe sie in seinem Traktatus Compositionis, Cap. 9, ähnlich formuliert.
[122]) Franchino Gafori, Practica Musicae.

Wirkung tut“[123]). „Einer, der aus sich selbst nicht weiß, noch setzen kann, sondern zuvor alles und jedes vom Klavier holen und daselbst erraten muß, obs klingen wolle oder nicht, ist ein elender Komponist; der andere aber, der entweder mit Fantasieren seine Inventiones locket und sich en train setzet oder aber, nach vollendeter Komposition, seine Sachen auf dem Klavier oder einem anderen vollstimmigen Instrument probiert und zuhöret, nicht wie sie bloßerdings konsonieren oder dissonieren, sondern wie sie sonst aneinander hängen, tut als ein braver Mann und müssen es alle rechtschaffenen Komponisten so machen, sonst werden sie mit ihrer vermeinten unfehlbaren science unfehlbar ins Gelbe fallen“[124]).

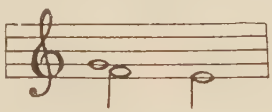
Von der Oktave sagt Mattheson: „Endlich soll die Oktave über dem h oder in cantu molli über dem e sowohl als über anderen mit dem erhöhten clavibus selten genommen werden. Sed male. Man stimme die Instrumente nur rein, so ist eine Oktave allzeit eine Oktave und kann in einem Clave sowohl als im anderen ohne Scrupel admittiert werden“[125]).

Buttstädt ist mit dieser Regel zufrieden, meint aber, daß Mattheson sie selbst nicht richtig verstanden habe, und möchte sie daher durch Beispiele besser erläutert wissen. Mattheson hält ein Eingehen auf Beispiele für nicht erforderlich, denn die Ursache dieser Regel ist seiner Ansicht nach auf einem ganz anderen Gebiete zu suchen, als Buttstädt glaubt. „Die unrichtigen Temperaturen“[126]) werden Anlaß zu solch einer Regel gegeben haben. Dieser Mangel der Temperatur ist aber beseitigt und damit auch der Wert der Regel. Es bedarf jetzt nur noch der Reinstimmung der Instrumente und alle anderen Regeln erübrigen sich.

An den Spezialregeln der Dissonantien hat Buttstädt im allgemeinen nichts auszusetzen. Lediglich zu einigen kleineren Punkten muß er Stellung nehmen.

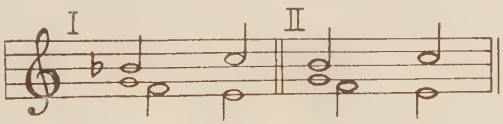
Mattheson spricht in diesem Teile des NO von zwei Resolutionen[127]) der Secunde. Bei der ersten Resolution muß der Fundamentalton der Secunde weichen, so daß zwischen Secunde und Fundamentalton eine Terz entsteht.

z. B.[128])



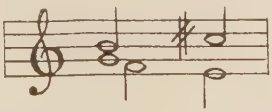
Wie kommt es nun, daß der Baß hier vor der Secunde weichen muß? „Es ist die Alliance, die sie gleichsam mit der Quarte getroffen hat, welche gleichwohl bei der Resolution nicht standhält, wie die Secunde, sondern einen Schritt oder Ton höher tritt und also in Relation gegen dem Basse, die Proportion der Sexte zu Wege bringt“[129]). Achtzugeben ist dabei, ob es sich um eine ordinäre oder um eine Quarta maior handelt. Bei der ersten erfolgt die Steigung um einen ganzen, bei der zweiten um einen halben Ton.

z. B.[130])



Es gibt bei dieser Regel aber auch Ausnahmen und man findet oft, daß aus einer Quarta maior eine Sexta maior gemacht wird.

z. B.[130])



[123]) BO 156 [124]) BO 157 [125]) NO 121 [126]) NO 160

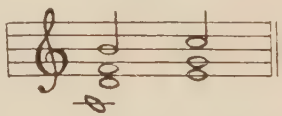
[127]) NO 122: „Resolution aber in der Musik ist, wenn ein Uebellaut zu einem Wohllaut gemacht wird.“

[128]) NO 122 [129]) NO 123 [130]) NO 124

Buttstädt[131]) fragt, wann denn eine solche Alliance zwischen Secunde und Quarte eingetreten sei und welche Regeln darüber bestehen. Mattheson antwortet daher im BO[132]) ausführlich: „Wenn bei den Consonanten von einer Trias harmonica die Rede war, gewissermaßen ein Bündnis zwischen den Consonanten besteht, so kann man auch von einem Bündnis der Dissonantien, der Secunde, Quarte und Septime, einer „Trias anarmonica" sprechen. In diesem Bündnis unterstützt eine Dissonanz die andere, um die Consonantien zu verdrängen. Buttstädt fragt weiter: „Muß die Unterstimme der Secund nicht weichen, die Quart sei dabei oder nicht[133])?" Dieses „Trio oder Quatuor" möchte Mattheson einmal sehen, wo bei der „Secund die Quarte nicht zugegen wäre und also ihrer getroffenen Alliance kein Genügen leistete"[134]). Er geht sogar so weit, im Bicinium von einer heimlichen Gegenwart der Quarte bei der Secunde zu sprechen. Schließlich weist er darauf hin, daß kein Generalbaßspieler, wenn die Secunde dasteht, die Quarte weglassen würde, wenn nicht ein anderes Intervall vorgeschrieben ist[135]). Damit dürfte Mattheson seine Behauptung von einer bestehenden Alliance zwischen Secunde und Quarte genügend bewiesen haben.

Die zweite Resolution der Secunde. Zu der Secunde und Quarte tritt nun die Septime hinzu. In diesem Falle verändert sich der Fundamentalton nicht, sondern die drei Dissonantien, „die unter sich selbst uneinig sind"[136]), müssen einen Ton höher steigen.

z. B.



Von einer Uneinigkeit der Dissonantien möchte Buttstädt[137]) nichts wissen, seiner Meinung nach „consonieren sie untereinander, obwohl nicht perfect, sondern imperfect"[137]). Sehr richtig bemerkt er auch, daß es sich bei dieser Resolution um eine Resolution aller drei Dissonantien und nicht nur der Secunde handelt.

Auch im BO beharrt Mattheson bei seiner Ansicht über die Uneinigkeit der Dissonantien, und zwar versteht er diese Uneinigkeit von der Resolution her. „Da demnach die Secunde haben will, daß der Baß kurzum weichen soll, die Quarte hergegen gleichsam den Vorschlag tut, daß, wenn der Baß hinunter treten werde, sie einen pas haut machen wolle"[138]), „die Septime hat auch wieder besondere Wünsche". „Sie können sich über das Quomodo nicht vertragen, deshalb sind sie uneins[138])".

Als letzten Punkt über die Resolution der Secunde bemerkt Buttstädt, daß es „ein Organistengriff ist, der auf Orgel und Clavicymbeln passieret, mit vier Vocalstimmen aber wohl nicht practicabel ist"[139]). Mattheson entgegnet ihm, „daß ein Organist sich wohl bemühen wird, seine Griffe musikalisch zu machen"[140]). Wäre das nicht der Fall, so würde seine lange gehegte Meinung gestärkt, „daß wenig Organisten zu finden, die Musici sind". Derartige Griffe kommen jedoch nicht nur auf der Orgel vor, vor allem findet man sie in ungeheuren Mengen in Recitativen.

Die zweite Dissonanz ist die Quarte. Die Meinungen hierüber sind zwar nicht einheitlich. Manche halten sie für eine Consonanz, manche für eine Dissonanz. Mattheson hält sie, „ohne aber jemandem seine Meinung zu benehmen, mehr für eine Dissonanz als Consonanz"[141]).

Schon an anderer Stelle[142]) hatte sich Buttstädt über die Quarte als Consonanz oder Dissonanz geäußert, so daß er hier nicht noch einmal

[131]) Bu 69 [132]) BO 168 ff [133]) Bu 69 [134]) BO 169
[135]) BO 170 [136]) NO 125 f [137]) Bu 70 [138]) BO 172
[139]) Bu 70/71 [140]) BO 173 [141]) NO 55 [142]) Bu 30/34

auf diese Regeln einzugehen braucht. Mattheson behandelt die Quartenfrage ausführlich im FO, wo er außer seiner Meinung auch die des Calvisius, Werckmeister und Baryphonus mitteilt[143]). Im NO hingegen gibt er nur die Regeln, wie sie eben gemäß dem Zweck des Buches für einen „galant homme" erforderlich sind. So sagt er: Daß die Quarte nur dann Consonanz ist, „wenn sie von der Sexte accompagniert wird. Dagegen ist sie wirklich eine unstreitige Dissonantia, wenn sie sich mit der Secunde verbindet, wenn sie die Quinte zu sich nimmt, wenn sie sich mit der Septime verstärkt"[144]). Die Quarte ist also für Mattheson mehr Dissonanz als Consonanz. Er beschließt den Abschnitt mit der Angabe der vier Resolutionen der Quarte.

Vor der Erörterung der dritten Dissonanz eine Zwischenfrage: die Frage nach dem Zweck der Musik. Mattheson hat diese Frage angeschnitten und hervorgehoben, daß „Zweck der Musik" weder Gesicht noch Verstand, „sondern einzig und allein das Gehör, welches der Seelen und dem Verstande die Ergötzung, so es empfindet, mitteilt, ist"[145]). Gewiß müssen auch die Regeln der Komposition Beachtung finden, Endzweck ist aber auf jeden Fall, daß die Musik dem Gehör gefällt.

Mattheson verlangt demnach von einer Komposition:

1. Entwurf auf Grund der Kunstsätze,
2. Einstellung auf das Gehör.

In diesen zwei Punkten sieht Buttstädt einen Gegensatz, denn eine Komposition, die entworfen ist, kann danach nicht mehr so eingerichtet werden, daß sie dem Gehör gefällt. Außerdem ist zu bedenken, daß „das Gehör gar betrüglich und bei den Hörern gar unterschiedlich ist"[146]). Um diesen Unterschied richtig zu kennzeichnen, führt er eine Stelle von Printz[147]) an, wo dieser die Hörer einteilt in vier Klassen, nämlich in die Syberaner, die Rusticaner, die Urbaner und schließlich in die Leute, die ein „musikalisches Gehör" besitzen, „die Auditores nobiles, die alleine aber keineswegs exact von einer Harmonie judicieren können"[148]). Es würde also sich nunmehr die Frage erheben, nach welchem Gehör soll eine Komposition eingerichtet werden? Buttstädt fürchtet, daß in einer Composition also verschiedenerlei Kram untereinander gemischt werden müsse[149]), um so den Ansprüchen der einzelnen Zuhörer gerecht zu werden. Er versucht daher, die Ursachen aufzufinden, die Anlaß geben, daß diese oder jene Komposition mehr oder weniger gefällt. Er sagt: „Es liegt

1. gar viel an der Töne Eigenschaft und natürlichen Influenz, als wodurch es vornehmlich geschiehet, daß diese oder jene Komposition die Zuhörer afficieret oder nicht;
2. an der humeur und Complexion des Auditoris[150])."

Zuletzt aber darf nicht vergessen werden, daß nicht jeder Mensch denselben Stil bevorzugt. Melancholiker, Sanguiniker, Choleriker, Phlegmatiker, jeder liebt einen anderen Stil, wie schon Kircher[151]) besonders hervorgehoben hat.

[143]) FO 451 ff [144]) NO 128 f [145]) NO 127 [146]) Bu 71/72

[147]) Printz, Satyrischer Komponist a. a. O., Teil 3 (1679), Cap. 9, S. 85 (Bu 72 f).

[148]) Bu 72 f

[149]) Die Befürchtungen Buttstädts hält Mattheson für unbegründet. Jedem Hörer das Richtige zu bieten, ist schwer. Er sagt deshalb: „Daß aber selbst bei einem erwünschten Auditorio die beste Musik den einen mehr als den anderen bewegt, ist außer Streit, aber nicht anders zu helfen." (BO 176).

[150]) Bu 73. Auch Mattheson (BO 176) gibt zu, daß diese beiden Punkte von großer Bedeutung für eine Komposition sind, letzten Endes aber doch alles auf das Gehör hinausläuft, „wobei kein vernünftiger Mensch statuiert, daß ratio fehlen soll".

[151]) Kircher, Musurgia a. a. O. (dt. von Andr. Hirsch) lib. 4 S. 133. (Bu 74)

In Berücksichtigung aller dieser Punkte kommt Buttstädt zu folgendem Ergebnis: Neben die von Mattheson angeführten beiden Hauptgrundsätze muß bei einer Komposition eine Berücksichtigung der „Stilart und der natürlichen Eigenschaften des Toni vel Modi treten. So wird dann, wenn eine solche Musik wohl executiert wird, sie schon per auditum in die Seele der Auditorum eindringen und selbiges afficieren, obwohl nicht alle, nam, non omnia omnibus placent, dennoch diejenigen mit welcher humeur und Complexion die Musik übereinkommt und quadrieret“[152]).

Hierzu macht Mattheson den Gegenschluß, indem er noch einmal die Bedeutung des Gehöres als wichtigsten Punkt hervorhebt, ihm fügt er „das Temperament der Zuhörer“, eine Einrichtung nach den „besten Erfahrungsregeln“ und vor allem eine gute „Aufführung“ hinzu. „Sonst wird kein Mensch afficieret, er sei Nobilis, Urbanus, Rusticus, aut bruta Bestial“[153])

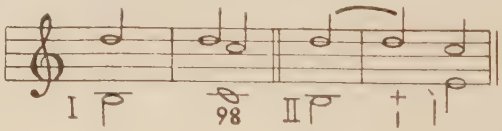
Von wirklichen Gegensätzen in den Ansichten von Mattheson und Buttstädt kann man hier wohl nicht sprechen. Jeder berücksichtigt beachtenswerte Punkte für eine Komposition. Der Unterschied dürfte lediglich darin liegen, daß Buttstädt die Dinge nicht unter so großen Gesichtspunkten sieht wie Mattheson.

Die dritte Dissonanz ist die Septime, von der Mattheson[154]) vier gewöhnliche und zwei ungewöhnliche Resolutionen, die letzteren „syncopationes catachresticas“ genannt, anführt. In dem nun Folgenden sieht Buttstädt eine der öfter auftretenden Lästerungen der Alten. Mattheson hatte gesagt, daß alle angegebenen Proportionen bei Secunde, Quarte und Septime von den Außenstimmen her zu verstehen seien. „Was die Alten aber von den Proportionibus und in specie in favorem quartae geschrieben haben, sei lauter Tand und habe weder Grund noch Nutzen“[155]). Buttstädt ist so etwas eine Lästerung. Er sieht nun ebenfalls lauter Tand in dem, was Mattheson z. B. Proportionen nennt, wo es doch eigentlich Resolutionen heißen müßte[156]). Wenn Buttstädt dann nach den Exempeln und Beispielen in Partituren sucht, versteht er Mattheson völlig falsch, so daß dieser seinerseits wieder ein Recht behauptet, Buttstädts Worte als Tand zu bezeichnen.

Bei solchen Resolutionen bemängelt Buttstädt, daß sie nicht von Mattheson in Quatuor hergestellt worden sind. „So aber scheint es, als ob sie der Autor vom Klavier genommen hätte, auch bloß nach dem Klavier davon raisonnierete“[157]).

Zu den Dissonanzen rechnet Mattheson schließlich noch die None, in der er nur eine erhöhte Secunde sieht[158]). Die None unterscheidet sich jedoch durch zwei Resolutionen von der Secunde, die diese nicht besitzt. Die „eine geschieht in der Oktave, da der Baß liegt. Die andere in der Sexte, da der Baß eine Tertie per gradus steigt“[159]).

z. B.[160])



[152]) Bu 75 [153]) BO 177 [154]) NO 131—135 [155]) NO 133

[156]) NO 177: „Es ist keine Lästerung, sondern eine unumstößliche Wahrheit“ und 178: „Es muß Proportiones heißen und nicht Resolutiones. Was können die Alten wohl de resolutione in favorem quartae geschrieben haben? Es ist ja dummes.“

[157]) Bu 78. Empört antwortet Mattheson „Man darf ja schier nichts setzen, das nur auf dem Klavier gespielet werden mag, so ist gleich der Splitter-Richter dahinter und sagt, es sei vom Klavier genommen.“ Er traut sich immerhin zu, auch ohne Klavier, die vierte Stimme zu einer Resolution zu setzen. (BO 178)

[158]) NO 135 [159]) NO 135/36

[160]) Diese Resolutionen hält Buttstädt für „sehr gut“. (S. 79)

Buttstädt sagt hierzu: „Ich sage, es ist die None und es bleibt die None, ist aber von der Secunde ratione Resolutionis unterschieden. Bei Resolutionen der Secunde syncopiert der Baß und steht die Ober- oder Mittelstimme stille, bei der None aber syncopiert die Ober- oder Mittelstimme und der Baß steht still. Die Secunde kann dupliert werden, die None aber nicht“[161]).

Damit sind natürlich die Resolutionen und Syncopationen keineswegs erschöpft. Neues in dieser Art wird ein geschickter Komponist immer finden, sagt Mattheson. „Solche neue Resolutionen können die Thüringer Schulmeister auch machen“, entgegnet ihm großzügig Buttstädt[162]).

Eine ganze Reihe kompositorischer Fragen sind in diesem Abschnitt behandelt worden. Für Buttstädt aber hat Mattheson „das schönste und beste in der Komposition, das Quatuor“[163]), vergessen. In Wirklichkeit hat Mattheson das jedoch nicht getan; er hat es erwähnt, aber nur so, wie es für den Rahmen des NO erforderlich war, denn hier kam es nur darauf an, zu zeigen, „was ein Quatuor überhaupt in der Musik bedeutet“[164]).

Melodie und Harmonie genügen nicht allein zu einer Komposition; „die Zeit erfordert noch Galanterie, welche sich auf keine Weise erlernen, noch in Regeln fassen läßt, sondern bloß durch einen guten gout und ein gesundes iudicium acquirieret wird“[165]). Mit dieser sehr beachtenswerten Bemerkung schließt Mattheson den Abschnitt über die Dissonantien, um sich sogleich dem letzten Abschnitt des kompositorischen Teiles zuzuwenden, welcher „Von der Komposition unterschiedlichen Arten“ handelt.

Dieses Kapitel Matthesons beabsichtigte Buttstädt ursprünglich zu übergehen. Aber später sind ihm doch einige Punkte aufgefallen, die er einer Erwähnung für wert hielt.

1. Eine Stilfrage.

Die scharfe Unterscheidung zwischen Kirchen-, Theater- und Kammerstil durch Mattheson lehnt Buttstädt ab, „dann man bringet jetzt alles in die Kirche, was auf dem Theater und bei der Kammermusik aufgeführt worden ist. Es werden ja alle Kirchenstücke auf theatralische Art gesetzet, auch legen sie geistliche Texte unter die theatralischen Arien“[166]). Letzteres hält auch Mattheson für eine Torheit und Entheiligung. Eine scharfe Unterscheidung der drei Stile hält er für richtig, und gescheite Komponisten machen auch diese Unterscheidung[167]).

2. Zur Choralkomposition.

Es war anzunehmen, daß ein solcher Abschnitt des NO für Buttstädt eine ganze Anzahl Angriffspunkte bieten würde. So hat Mattheson die „alten Principia“ und die „12 Modes vel Tonos“ nicht erwähnt, er hat wohl den „Cantum Choralem“ beachtet, aber darüber hinweggesehen, daß dieser doch nur auf Grund der alten Prinzipien gesetzt werden kann und auch einer Berücksichtigung der Solmisation bedarf. Derartige Verfehlungen werfen nach Buttstädts Ansicht[168]) das ganze Orchester über den Haufen.

Darauf Mattheson: Die Principia der Alten habe er schon lange verworfen und für unbrauchbar gehalten[169]). Wenn er im NO dem Choral

[161]) Bu 78/79. Mattheson bleibt bei seiner Ansicht und führt als Stütze Brossard a. a. O. an. Eine Syncopation der Ober- und Mittelstimmen gibt er zu; daß der Baß hingegen still stehen muß, ist seiner Meinung nach falsch.

[162]) Bu 79. BO 192: „Gratulamur quoque vobis, ihr Herren Schulmeister, seid mir willkommen.“ 195: „Wenn er mir nur solche Syncopationes Catachresticas weisen kann, die seine Herrn Schulmeister gemacht haben, so will ich hinkommen und etwas von ihnen profitieren, ja ich wollte ihm selber raten, einen Commilitonen abzugeben, vielleicht lernten wir uns näher kennen.“

[163]) Bu 79 [164]) BO 196 [165]) BO 137/38 [166]) Bu 81/82
[167]) BO 203 [168]) Bu 84 [169]) BO 204

die erste Stelle eingeräumt habe, dann geschehe es nur ehrenhalber, denn „der Choral kann heutigen Tages ebenso wenig Musik heißen, als wenig alle diejenigen, so ihn singen, Musici genannt werden mögen. Omnis Cantus enim non est Musica“[170]). So sagt das BO, daß jeder, der niemals Musik gelernt hat, auf solche Art den Choral leicht fassen und behalten kann.

Gewiß ist ein solcher Zweck des NO nicht wertvoller als Buttstädts Bestreben, das Alte immer wieder neu aufzutischen. Mit der Hochschätzung der Alten, insonderheit aber der Betonung der Solmisation, steht und fällt für Buttstädt der Wert des NO. So kann Mattheson sagen, „ich weiß wohl, was den Gegner verdrießt, er ist ein geschworener Partisan der Solmisation. Er will haben, man soll seinen Choralgesang lieben oder loben, es sei denn, daß man den Modis und in specie, seinem Idolo, der Solmisation, allen Trost, alle Freude und alles Vergnügen . . . zuschreibe“[171]).

3. sind es dieselben Dinge, die Buttstädt in der Komposition der Fugen und Doppelfugen[172]) nicht beachtet sieht. So fragt er, ob man denn Fugen ohne Kenntnis der Solmisation u. a. machen könne und erwartet, daß ihm seine Anhänger zustimmend beifallen. Mattheson aber kann alle diese Fragen nur mit einem Nein beantworten. Er fühlt sich weit über diesem durch Regeln eingeklemmten Erfurter Organisten, dessen Fragen ihm nur zu einem „veritablen Schülergeschwätz“ geworden sind.

4. Die Ouvertüre.

Mattheson gibt „unter allen Stücken, die instrumentaliter ausgeführt werden können, der Ouvertüre die Vorrangstellung“[173]). Buttstädt verhält sich dieser Meinung gegenüber ablehnend, denn wie er schon an anderer Stelle einmal betont hat, gibt es niemand, der die Lullysche Art zu treffen vermag, und nur ihr will er diese Vorrangstellung einräumen[174]). Erlebach war der Komposition Lullys nahe gekommen, doch er lebe nicht mehr. Buttstädt freilich, als Verteidiger der französischen Ouvertüre, traut es sich selbst zu, im Stile Lullys zu komponieren, und gibt damit Mattheson sofort Anlaß zu bitterer Ironie, so daß dieser sagt: „Also findet sich gottlob noch einer, der die Kunst kann. Niemand kann Ouvertüren machen, der im Leben ist, als der Solmisator, und Erlebach ist tot, ergo haben die Ouvertüren nicht das Prae“[175]).

5. Die Boutaden und Ricercaten.

Mit diesen beiden Worten weiß Buttstädt nichts Rechtes anzufangen und glaubt deshalb, aus einer gewissen Unkenntnis heraus, daß Mattheson damit Ricercare meine und infolgedessen mit seiner Ansicht über diese gründlich gefehlt habe. Mattheson gibt ihm im BO[176]) die Antwort, daß er tatsächlich Ricercaten meint, die er mit Brossard[177]) folgendermaßen definiert: „Ricercate bedeutet eine Nachsuchung, Nachspürung und besteht in einem Vorspiel und in einer Fantasie, die man auf dem Klavier, auf der Orgel, auf der Theorbe machet, allwo es scheint, als ob der Komponist denjenigen harmonischen Sätzen und Zügen oder Griffen nachspüre, die er hernach in zu spielenden, ordentlichen Stücken anbringen will. Solches geschieht gemeiniglich aus dem Stegreif und ohne Zubereitung, einfolglich erfordert es einen tüchtigen Meister.“

6. Nachdem Mattheson in diesem Kapitel auf Symphonien, Intraden, Aubaden, Konzerte, Suiten, Sonaten, Kantaten u. a. eingegangen ist, die Buttstädt sämtlich mit einem „transeat“ übergehen konnte, vermißt der Erfurter doch einen Hinweis auf die Pedes rhythmicos und numeros sectionales, deren auch Gafori[178]) und Printz[179]) gedacht hätten. Mattheson verweist die Pedes rhythmicos auf die Tanzkunst, zu deren Gebiet sie gehören, und die numeros sectionales auf seine Angaben im NO 93,

[170]) BO 205 f [171]) BO 207 f [172]) NO 142 ff [173]) NO 170
[174]) Bu 87 [175]) BO 221 f [176]) BO 227
[177]) Sebastien de Brossard, Dictionnaire de Musique. Paris 1703.
[178]) Franchino Gafori, Practica musicae in 4 libris, lib. 2 Cap. 1.
[179]) Printz, Satyrischer Komponist a. a. O. Teil III.

wo er unter dem Titel „Progressiones Geometricae“ von ihnen spricht. Die von Buttstädt für dieses Kapitel beigegebenen Märsche finden natürlich Matthesons Beifall nicht; „die Regiments-Hautboisten in Hamburg schütteln ähnliches täglich dutzendweise aus dem Aermel“[180]).

c) Vom Unterschied der heutigen italienischen, französischen, englischen und deutschen Musik

In einem besonderen Kapitel[181]) über dieses Gebiet fordert Mattheson, ausgehend von dem Urteil über eine solche „Nationalmusik“, daß ein Unterschied zwischen Komposition und Execution gemacht werde. Er verlangt diesen Unterschied deshalb, weil eine schlechte Komposition durchaus hervorragend executiert, andererseits aber eine gute Komposition durch schlechte Darbietung völlig in ihrem Werte zerstört werden kann. Im zweiten Falle wird der Kenner trotz der schlechten Darbietungen den Wert des Werkes richtig zu schätzen wissen. Nur der Musikverständige vermag ein begründbares Urteil über eine Komposition zu fällen.

Wo sind aber die Kenner? fragt Buttstädt. Sie sind es gerade, die fehlen, und so wird eine Komposition oft nur „nach dem Gehör absque ratione“[182]) beurteilt, und das führt zu einem falschen Urteil.

Daß die Zahl der Kenner gering ist, bestätigt Mattheson[183]). Ausschlaggebend wird aber immer die große Masse der Liebhaber sein, die ihr Urteil von der bloßen Darbietung her fällen. Auf sie muß daher ein Komponist besonders bedacht sein. Allen zu gefallen mit seiner Komposition ist schwer, „wer aber dem größten Haufen gefallen hat, der hat die Maiora und folglich, was er sucht und wünscht“[184]). Buttstädt und Mattheson sind sich darüber einig: „Wer bei diesen Zeiten etwas in der Musik zu praestiren vermeinet, begibt sich nach England. In Italien und Frankreich ist etwas zu hören und zu lernen, in England was zu verdienen, im Vaterlande aber am besten zu verzehren[185]).“ Ihre Ansichten[186]) stimmen auch darin überein, daß das Fremde in Deutschland viel zu stark betont wird, nicht etwa weil es gut, sondern weil es fremd ist.

Buttstädt macht Mattheson alsdann den Vorwurf der Inkonsequenz, da er einmal die italienische Komposition, dann wieder die französische Ouvertüre besonders hervorhebe. Für Mattheson haben beide ihre Verdienste, „überhaupt hat nach seiner Ansicht die französische Instrumentalmusik den Italienern einen Strich voraus“[187]). Und die Deutschen imitieren diese französischen Instrumentalsachen, und zwar mit besserem Erfolge wie die Italiener[188]).

Schließlich glaubt Buttstädt der Auffassung Matthesons[189]) über das Lebendigsein Lullyscher Musik in Deutschland nicht zustimmen zu können. Während Mattheson Lullys Kunst in Frankreich für vergessen hält und auch in Deutschland von seinen Ouvertüren kaum noch etwas zu verspüren glaubt, hält Buttstädt Lullys Kunst gerade in Deutschland noch für lebendig, und er selbst fühlt sich in der Lage, auf Grund dreier von ihm aufgestellten Regeln eine Komposition im Stile Lullys anzufertigen[190]). So streng wollte Mattheson seine Worte nicht ausgedeutet haben, denn auch in Hamburg gibt es noch Leute, die im Stile Lullys zu komponieren verstehen, „es braucht deshalb niemand nach Erfurt zu laufen“[191]), sagt er spitz gegen Buttstädts drei Kompositionsregeln.

Auch in diesem Abschnitt seiner Schrift erscheint uns Buttstädt eher ergänzend als wirklich zurückweisend.

[180]) BO 233 [181]) FO 200 ff [182]) Bu 90 [183]) BO 234 ff
[184]) BO 235 [185]) NO 211 [186]) NO 213, Bu 90
[187]) NO 222 [188]) NO 227 [189]) NO 208
[190]) Bu 91: 1. „Alles hat Lully arioso und cantabel gesetzt.“ 2. „Er hat die Pedes rhythmicos verstanden und solche wohl zusammenzufügen gewußt.“ 3. „Hat er die Numeros sectionales in acht genommen.“
[191]) BO 238

d) Von der Wirkung der musikalischen Töne

Auf die Vorfrage Buttstädts[192]), ob es sich um die Wirkung der Töne in einem Choral oder einer Ouvertüre u. a. handeln soll, will Mattheson eine spezielle Unterscheidung überhaupt nicht machen; es handelt sich lediglich um die Wirkung der Töne und damit vermischt um irgendwelche stilistische Fragen[193]).

Wieviel Töne gibt es eigentlich? Buttstädt behauptet, Mattheson habe im NO[194]) nur von 16 Tönen gesprochen. Er irrt jedoch. Mattheson hat immer von 24 Tönen gesprochen, aber hinzugefügt, „davon sind acht so schwer und ungewöhnlich bei den Stümpern, daß sie sich gemeiniglich mit 16 begnügen“[195]).

Buttstädts Meinung von den Tönen ist viel weitgehender wie diejenige Matthesons, der sich lediglich auf die Fundamentalclaves beschränkt.

Die nun von Buttstädt und Mattheson erörterte Reihenfolge der Töne können wir zum größten Teile übergehen. Besondere Einwände sind nur da festzustellen, wo Buttstädt noch die alten Kirchentonarten benutzt haben will. Daß er aber doch eine feine Unterscheidung der einzelnen Töne wirklich durchzuführen vermag, soll die folgende Erörterung über den dritten Ton zeigen. Mattheson nennt den dritten Aeolius. Für Buttstädt indessen ist Phrygius der dritte Ton, was ihm auch Bononcini zu bestätigen scheint[196]). „Alldieweilen aber Phrygius und Hypophrygius zwo clausulas assumptas haben, a und c nämlich, welche clausulae propriae Aeolii und Hypoaeolii sind, so haben diese vier Töne einige Verwandtschaft miteinander und stimmen in einigen Stücken ratione effectus und affectus überein. Ich sage in einigen, aber nicht in allen. Daher können die Attributa, die der Herr Autor anführet, nicht alle dem Aeolio beigeleget werden[197]). So nimmt nun Buttstädt sämtliche Angaben Matthesons für den Aeolius her und weist sie einem der vier Töne zu.

„etwas klagend, ehrbar und gelassen[198])	„kann nur vom Phrygio gesagt werden[199])
zum Schlaf einladend	kann vom Hypodorius gesagt werden, wie auch Kircher bestätigt[200])
zu Klavier und Instrumentalsachen sonderlich geschickt	gehet nur Aeolius an
geschickt ein Mitleiden zu erwecken	nur der Phrygius, Aeolius aber nicht
prächtiger, ernsthafter Affekt, sodaß er dabei gar zur Schmeichelei gelenkt werden vermag	Phrygius
Natur des Tones ist rechtmäßig und kann zu allerhand Gemütsbewegungen gebraucht werden“	Aeolius“

Für Buttstädt ist ein solches Kapitel, wo eigentlich nur von der Fundamentalclavis aus gesprochen wird, nicht erschöpfend genug. Er möchte vor allem die species octavae noch erläutert haben. Bei der damaligen Praxis lehnt Mattheson derartiges ab. Man pflegte so etwas

[192]) Bu 92 [193]) BO 241 f [194]) NO 63 [195]) BO 247
[196]) im „Musico prattico“ a. a. O.
[197]) Bu 95 [198]) NO 238 [199]) Bu 95
[200]) Kircher, Musurgia a. a. O. lib. 4, Diacrit. cap. 2.

nur bei den Modis Graecis und Tonis ecclesiasticis zu tun, „die außer dem bloßen, einfältigen, allen Kindern bekannten Choralgesang, keinen weiteren Nutzen bei der heutigen musikalischen Welt mehr haben können“[201]).

e) Schlußkapitel der Pars Refutatoria

Über das letzte Kapitel des NO, in dem sich Mattheson mit den musikalischen Instrumenten befaßt, geht Buttstädt mit einem „transeat“ hinweg. Eigentlich wäre er nun am Ende seiner Zurückweisung von Matthesons Orchester. Aber er holt abschließend noch folgendes nach.

An einer Stelle des NO[202]) verspürt Buttstädt eine Lästerung gegen Guido, die ihn veranlaßt, sich für diesen einzusetzen. Mattheson hatte geäußert, daß das G oder Gamma seinen Namen nach Guido, gewissermaßen ihm zum Gedächtnis, erhalten habe. Nach Matthesons Ansicht hat Guido ein solches Gedächtnis durchaus nicht verdient, denn seine Anschauung von den voces musicales ist nicht richtig; es sind nun einmal nicht sechs, sondern sieben Voces in der Musik. Außerdem hat seine Mutationslehre der Jugend nur Schwierigkeiten bereitet. Warum also solch eine Ehrung? Übergänge zu den sieben Voces sind in den Voces Hammerianae[203]) und in den Belgicae[204]) zu finden, „das allerbeste aber bleibt doch wohl unser ehrliches a b c d“. Was sagt Buttstädt zu solchen Worten? Nach seiner ganz anderen Meinung[205]) ist Guido im Lande herumgezogen[206]) und hat versucht, die Musik wieder zu Ansehen und Blüte zu bringen. Ihm, dem bescheidenen Menschen, hat es natürlich fern gelegen, das G zu seines Namens Gedächtnis einzuführen. Die hierüber von Mattheson geäußerte Ansicht will Buttstädt noch in keinem Buche kennengelernt haben[207]). Für Guido waren ganz andere Ursachen zur Einführung des G maßgebend. „Das Gamma ist genommen worden, weil in stylo ecclesiastico der Cantus wohl öfter in das A herunter, seltener aber ins G gehet; so ist G der tiefste Clavis gewesen, welcher im Cantu Chorali vorgekommen, und mit diesem fängt das Hexachordum durum an[208]).“ Wie schon an anderen Stellen, beharrt Buttstädt bei seiner Ansicht; für ihn gibt es nur sechs Voces. „Das Semitonium

[201]) BO 255 [202]) NO 290

[203]) Genannt nach Kilian Hammer (Lehrer von Kaspar Printz), welcher singen läßt: ut, re, mi, fa, sol, la, si (voces Hammerianae). (S. Schünemann a. a. O. S. 178.)

[204]) Voces Belgicae (= Bocedisation), eingeführt besonders durch Hubert Waelrant vor 1600 in Belgien, c d e f g a h = bo, ce, di, ga, lo, ma, ni. (S. Riemann unter Solmisation.)

[205]) Da Buttstädt sofort für die Solmisation Partei ergreift, antwortet ihm Mattheson: „Die Sache ist mir auch dermaßen gleichgültig, daß ich die Solmisation weder des Erhebens noch des Verwerfens würdig achten möchte, wenn das Letztere nicht so von aller vernünftigen Welt geschehen wäre.“ Für Mattheson war die Solmisation eine längst veraltete und überlebte Sache: „Ob ich gleich niemals gedacht, daß A. 1717 im Seculo literato, ein Mensch, der ein Organist heißen will, in der ganzen christlichen Welt gefunden werden könnte, der die 6 aretinischen Sylben noch zu guter letzt wieder aufwärmen und ihnen extremam unctionem zu Wege bringen würde.“ (BO 263 f)

[206]) Mattheson wertet natürlich eine solche Ansicht sofort ironisch aus und sagt im BO 265: „Er war doch nicht etwa ein Landstreicher oder Deserteur?“

[207]) Mattheson verweist auf Printz und Brossard.

[208]) Bu 100. — Mattheson sagt hierzu: „Voilà une raison bien resonante! Man hat das G selten gesungen, deswegen ist die tiefste Clavis so genannt worden, oder aber mit dieser tiefsten Clavis hat man das Hexachordum durum angefangen, ergo hat das griechische Gamma denselben müssen vorgesetzet werden.“

naturale mi und fa ist eben zweimal in der species octavae anzutreffen, wo sollen denn sieben Töne herkommen[209])?" Buttstädt glaubt, daß Mattheson eben die Solmisation nicht richtig verstehe, denn sie ist keine „tortura" der Jugend, hingegen aber eine „Tortura der Docentium"[210], eben weil diese sie nicht verstehen. Den heutigen Musicis[211]) ist deshalb zwar keine Schuld beizumessen, denn „ihre Lehrmeister sind Ursache daran"[212]). Auch die Voces Hammerianae und die Solmisatio Belgica haben nach Buttstädt keinen Nutzen, da sie „limitationem corrumpieren"[212]).

Buttstädt verlangt von einem Komponisten, daß er das deutsche a b c d und außerdem die Voces beherrsche[213]). „Unser deutsches a b c d ist gut instrumentaliter, die Voces aber vocaliter[214])."

Erwähnt sei, daß Mattheson seinem Werke ein Supplementum beigibt, welches sich mit der Frage befaßt, ob die Musik oder die Malerei höher zu achten sei. Hierauf näher einzugehen, hält Buttstädt für unnötig, da über diese Dinge noch nicht genügend Forschungen gemacht worden sind.

Buttstädt faßt nun am Ende seiner Widerlegung zusammen, was er beweisen wollte: Mattheson habe „die wahren Ursachen des Verfalls der Musik gar nicht erreicht, sondern sei in abgeschmackte Praesuppositа und unverantwortliche Irrtümer verfallen, wenn er:

1. diejenigen Musicos, so sich auf das Monochordum legen, skoptisch durchgezogen hat,
2. von den Tonis seu Modis Musicis in Specie Graecis so übel raisonnieret und solche, da sie doch noch alle gebräuchlich sind, gar verworfen,
3. an einem Orte 24, an dem anderen aber 16 Töne statuiert und nicht einmal eine rechtschaffene Definition davon gegeben,
4. keine Speciem Octavae von seinen 24 Modis vel Tonis angeführet,
5. von dem Semitonio naturali und dessen Location in der specie octavae, repercussione, ambitu et transpositione Modorum nicht ein Wörtchen gedacht. Solmisationem absque ratione: Warum, gar verworfen"[215]).

Demgegenüber hat Buttstädt einen besseren Weg zu zeigen versucht. Es ist ihm aber dabei nicht gelungen, Mattheson zu widerlegen. Gewiß hat Buttstädt vielfach Gelegenheit gehabt, gegen Matthesons Darstellung

[209]) Bu 100, dagegen BO 277: „Da ist Saft und Kraft drin". Und 279: „Es vermischt der Gegner die Genera Graduum mit der Speciebus derselben auf eine unerhörte dumme Weise. Die beiden Semitonia naturalia in der Octave, welche doch eine ganze Quarte voneinander liegen, sollen bei ihm für eins passieren, weil beide Semitonia eine Größe haben, hergegen die drei Toni maiores, deren zwei doch hart nebeneinander liegen und ebenfalls einer Größe sind, sollen immer speciatim drei bleiben, damit nur sechs herauskommen. Ich rede bloß von den Intervallen Diatonis, welche ein jeder Mensch, als Tonos principales singen kann, und auch befinden wird, daß ihrer in der Natur sieben sind und daß, wenn er die achte Erhebung mit der Stimme macht, der erste Klang verjüngt wieder hervorkommt." Buttstädt führt etwas später (S. 101 f.) zur Stütze seiner Ansicht eine Stelle aus Johann Bähr, Bellum Musicum, 1701, Cap. 4, an, die in allegorischer Weise diesen Stoff behandelt.

[210]) Bu 100.

[211]) BO 281. „Sie wissen nicht ein Mi von der Solmisation."

[212]) Bu 101

[213]) BO 282: „Ein Komponist kann nach dem ehrlichen a b c d nicht nur instrumentaliter, sondern auch vocaliter alles viel leichter und bequemer einrichten."

[214]) Bu 101 [215]) Bu 103

Einwände zu machen. Allein es zeigt sich, daß diese Einwände letzten Endes in einer Verkennung der im NO von Mattheson verfolgten Absicht wurzeln. Mattheson will einen „galant homme" Mitteilung von der Musik machen; und das tut er in einer völlig verständlichen Art und Weise. Buttstädt dagegen wendet das Ganze mehr in eine musiktheoretische Erörterung. Matthesons Lehre ist eine in ihrer Zeit stehende, eine Lehre, die mitgegangen ist mit der Entwicklung. Buttstädt hat die Gegenwart und ihre Neuerungen offenbar nicht so erkannt; er bleibt infolgedessen weit hinter Mattheson zurück. Fünfzig Jahre früher hätte er wohl noch eine große Zahl von Anhängern für seine Sache finden können, 1715 aber durfte er nicht mehr derartige Rückgriffe tun.

II. Teil

Buttstädts Darstellung der Musik

a) Die Musik von den Anfängen bis zur Zeit des Pythagoras

Im zweiten Teile seiner Schrift handelt Buttstädt von der Musik. Es sei zunächst über die ersten drei Kapitel berichtet. Erster Punkt ist Buttstädts Behauptung, die „Musik sei eine Engelische Kunst".

Schon Mattheson hat im NO 32/33 gesagt, daß unter den vielen Segnungen der Schöpfung dem menschlichen Geiste kaum eine „unschuldigere und nützlichere Erquickung eingeflößt worden sei, wie die geheimnisvolle Musik, der Engel Zeitvertreib und Dienst, die himmlische Wollust, der Vorschmack der ewigen Freude und das Ehrenkleid des unschätzbaren Worts Gottes". Die Musik hat den Menschen bis zum Sündenfalle zur Seligkeit gedient und wird nach ihm zu einer Erleichterung seines Lebens und der Arbeit und gleichzeitig ein Vorbild jenes ewigen, glücklichen Lebens, dessen er sich vor dem Sündenfalle erfreuen konnte. „Man tut kein Unrecht mit dem Gedanken, daß die Harmonie etwas Unerschaffenes und ab aeterno in aeternum sei, massen ja unsere stärkste Idea von dem ewigen Leben auf das singende und klingende Lob Gottes sich beziehet[216])."

Buttstädt, der im Grunde diese Meinung Matthesons durchaus teilt, findet dennoch in den fehlenden „Rationes und Beweisen"[217]) einen Anknüpfungspunkt. Er übernimmt zwar gleich am Anfang seiner Darlegung Matthesons Ansicht, will aber doch einen besseren Weg zeigen, wie er immer besonders betont. Dabei weist er den Weg fast ausschließlich mit den Worten anderer. Er zitiert dauernd und gibt damit nicht nur Mattheson im BO, sondern auch uns heute vielfach Gelegenheit, zu fragen, wo denn nun die besseren Ansichten des Autors Buttstädt zu finden sind.

Für die Behauptung, daß die Musik eine „Engelische Kunst" sei, führt Buttstädt drei Beweise an[218]). Den ersten Beweis liefert ihm Kircher[219]), der Lib. IV Anal. sagt:

a) Gott habe die ganze Welt harmonisch erschaffen.

b) Das ganze Himmelsheer musiziere.

c) Der Archimusicus habe bei der Erschaffung des Menschen eine allgemeine Harmonie walten lassen.

[216]) NO 302 [217]) Bu 106 [218]) Bu 107 f

[219]) Kircher findet bei Mattheson, der ihn einen „Copiste infatigable" (BO 296) nennt, strengste Ablehnung. Mattheson sagt, daß eigentlich nur der Gothaische Rektor Vockerodt (1665—1727; siehe Riemann S. 1954), Kircher wegen seines Obeliscum Pamphylium lobe.

d) Der Mensch habe die musikalischen Proportionen an seinen Gliedmaßen.

e) Neun Chöre Engel haben vor Gott gestanden und musiziert usw.[220]).

Den zweiten Beweis sieht Buttstädt in dem Märtyrer Ignatius, der das abwechselnde Psalmsingen eingeführt hat, „weil er gesehen, daß die Engel im Himmel Gott auf gleiche Weise lobeten“[221]). Den dritten Beweis glaubt er zu führen auf Grund der Worte Jesaja 6, Vers 3[222]): „Und einer (von den Seraphim) rief zum anderen und sprach: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll.“ In diesen Worten sieht er den Beweis für ein wechselweises[223]) Singen gegeben, wie man es in den Chören pflegte. Damit will Buttstädt seine Behauptung von der Engelischen Musik genügend bewiesen haben! Mit Hilfe anderer Autoren!

Trotz Buttstädts „Beweisen“ folgert Mattheson richtig: „Wie die Sprache bei den Menschen ist die Musik bei den Engeln als i h r e Sprache eine natürliche Eigenschaft, welche letztere aber nicht zu beweisen, obwohl zu mutmaßen und zu glauben stehet“[224]).

Der Sündenfall bringt auch für die Musik den Untergang. Buttstädt müht sich deshalb nun mit der Frage, wie die Musik hat wiedergefunden werden können. Dieses Wiederfinden geschah durch Eva, die, um Kain zu stillen, ein Lied vor sich hinsang, etwa mit den Tönen, wie sie das von Natur aus gegebene Tetrachord c d e f bot[225]). Als Vergleich dazu sagt er, „etwa wie bei uns ein Kindermädchen, welches nichts von der Musik weiß, einem schreienden Kinde ein Susa singet[226]). Dies sind nur meine überflüssigen Gedanken, denn diese Worte hat Eva nicht gebraucht. Aehnlicher Art kann die Melodie aber gewesen sein“[227]).

Dann schreibt Buttstädt, daß von Adam die Vokal- und von Jubal die Instrumentalmusik stamme. Seine Mitteilungen stützen sich dabei

[220]) Mattheson hält alle diese Angaben natürlich nicht für Beweise, es sind alles nur Vermutungen, denn niemand hat je etwas davon gesehen. Es würde für die Musik etwas Neues bedeutet haben, wenn Buttstädt wirklich in der Lage gewesen wäre, „ein specimen von der Engelischen Musik aufzuzeigen“ (BO 297). Davon schreibt aber weder Kircher etwas, noch gibt es in der Welt irgendwo etwas darüber.

[221]) Bu 108. Er hat diese Mitteilung aus S t e f f a n i s Sendschreiben. Steffani wiederum führt es als von Cassiodorus und Amalarius stammend an. (BO Anm. S. 300.) Mattheson hält einen Hinweis auf einen Märtyrer für völlig überflüssig, da ja auch in der Offenbarung Johannis vielfach vom Musizieren der Engel die Rede ist. Luther hat aber schon diese Erwähnung als Figuren und Bilder gedeutet. Da es sich tatsächlich doch um solche handelt, liegt in Wahrheit auch kein Beweis vor.

[222]) Mattheson führt auch Offenbarung Johannis 4, Vers 8, an, wo dem Sinne nach dasselbe gesagt ist.

[223]) Das Wechselsingen ist sehr alt, sagt Mattheson, viel älter noch als der Traum des Ignatius. Schon Homer, Ilias I, Vers 604, Vergil, Catull u. a. berichten davon (BO 302). Gewiß können wir an ein Wechselsingen der Engel glauben, wehren kann es niemand. In Wirklichkeit aber sind es Dinge, über die wir keinen Nachweis bringen können.

[224]) BO 303

[225]) Auch hier könnte man wieder sagen, wer will es beweisen? Schließlich richtet Buttstädt seine närrische Annahme wenige Zeilen später selbst.

[226]) Diese Meinung Buttstädts ist schon einmal in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, 17. Jahrgang, 1815, S. 842 (von dem sehr musikverständigen Professor der Philosophie Wendt-Leipzig) als „Musikalische Kuriosität“ aus einem „seltenen“ Buche mit dem „feierlichen“ Titel „Ut, re, mi . . .“ belächelt worden.

[227]) Bu 110/111

völlig auf die Ansichten von Printz[228]) und Kircher[229]). Auch für die weitere Entwicklung der Musik bis zu Noah weist er auf Printz[230]) hin, der sagt, es wäre anzunehmen, daß vor Noah eine Menge Musici in der Welt gelebt hätten. Damit die Musik auch nicht durch die Sintflut vernichtet werde, habe Noah einen Musiker mit in die Arche genommen. Diese Ansicht scheint ihm deshalb richtig, weil ja Moses lange nach der Sindflut erst berichtet, daß von Jubal die Pfeifer und Geiger herstammen. Also muß doch die Musik auf irgend eine Art die Sintflut überlebt haben. Selbst für die Entwicklung der Musik bis Guido von Arezzo genügt Buttstädt ein Verweis auf Printz, „da er ja keine Musicam historicam schreiben wolle, sondern seinen Kunstgenossen den Nutzen der Solmisation und andere Fundamente in Musicis zeigen will"![229])

Den Erfinder der theoretischen Musik sieht Buttstädt in Pythagoras, der durch die Hämmer in der Schmiedewerkstatt die Proportionen der Consonantien entdeckt haben soll. Es ist Mattheson zu weit gegangen, von einer Erfindung der theoretischen Musik zu sprechen, „doch", sagt er, „ich streite deswegen nicht, daß er daher Anlaß genommen, den Proportionibus nachzudenken, wiewohl dieses meines wenigen Erachtens, noch lange nicht Musicam theoreticam ausmacht"[231]).

Damit sind Buttstädts (!) Ansichten in knappen Zügen umrissen. Von ihm selbst stammt so gut wie nichts. Ein besserer Weg wird nicht gewiesen. Mattheson betont immer wieder mit Recht, daß es sich hier um Dinge handelt, die wir nur ahnen können.

b) Von der Guidonischen Solmisation

Was Mattheson endlich überwunden zu haben glaubt, führt Buttstädt noch einmal der Öffentlichkeit vor. Er läßt sich in seinem Lieblingsgebiet vom Neuen nicht überzeugen, sondern haftet fest am Alten. „Er wird solmisieren und replicieren, solange ein bissgen Wind in ihm und seinen Bälgen ist", sagt Mattheson[232]).

Buttstädt schildert zunächst, wie Guido auf Grund des Gesanges „Ut queant laxis aus göttlichem mehr als aus menschlichem Triebe und Eingeben beschlossen, die ersten Silben der Zeilenanfänge dieses Hymnus zu gebrauchen als ut, re, mi, fa, sol, la"[233]).

---

[228]) W. K. Printz, Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst (Musica Historia). Dresden 1690. S. 4.

[229]) Bu 113. A. Kircher, Musurgia a. a. O. lib. 2, cap. 1; dazu BO 306: Für die Erfindung der Instrumentalmusik ist ein Verweis auf derartige Quellen nicht nötig. Beste Quelle ist die Bibel, wo es 1. Moses, 4. Kap. 21, heißt, daß von Jubal die Geiger und Pfeifer herkommen. Auch hier müssen wir wieder mit Mattheson fragen, wo ist der bessere Weg, wo sind die Beweise? Eine eigene Meinung hat Buttstädt wieder nicht, er beruft sich zumeist auf andere Autoren.

[230]) a. a. O. S. 7. [231]) BO 309 [232]) BO 321

[233]) Bu 120—BO 322/23 weist darauf hin, daß dieser Gesang doch auch zur Vertreibung der Heiserkeit angestimmt werden sei. Conradus Matthäus (de Modis Musicis, S. 39, Königsberg 1652) geht sogar so weit, zu behaupten, Paulus habe den Hymnus gemacht, ebenfalls aus Heiserkeitsgründen. Für Mattheson handelt es sich (324) nicht um eine göttliche Eingabe, die dem Aretin widerfahren sei, sondern mehr um eine teuflische, und daß letzteres tatsächlich der Fall war, sieht er in den ungeheuren Schwierigkeiten begründet, die die Solmisation Lehrenden und Lernenden bereitet hat. Buttstädt führt Kirchers Angaben als Beleg an, aber eben dieser Kircher wußte es nicht besser. Hätte er sich genügend umgesehen, dann wäre ihm bestimmt Puteanus aufgefallen, der schon um 1600 den 6 vocibus eine 7. hinzufügte. Mattheson nimmt an, daß von ihm auch Calvisius angesteckt worden sei, wenn er die sechs voces verwirft und einfach sieben statuiert. (Sethus Cal-

Diese sechs voces werden ein Hexachord genannt[234]). Es gibt drei Arten von Hexachorden: Hexachordum naturale, durum und molle[235]), „welche man ohne einziges Bedenken Hexachorda principalia nennt, weil in solchen nicht nur Trias perfecta ut mi sol und minus perfecta re fa la, sondern auch das Tetrachordum dreimal oder die 3 species Diatessaron anzutreffen sind, welches in den andern nicht ist“[236]). Die Zahl der Hexachorde schwankt. Gafurius[237]) nennt sieben, Buttstädt beruft sich auf Bononcini[238]), der sechs anführt, „als drei Species Sexta maioris und drei Species sexta minoris“ (Bu 121)[239]).

Mag jemand kommen und Buttstädt zu widerlegen suchen: für ihn bleibt es „bei den Guidonischen in drei Principal-Hexachorde eingeteilten sechs Syllaben ut, re, mi, fa, sol, la, dieweil dadurch der Töne Natur und Eigenschaft am besten exprimieret, die Modi unterschieden und die Sitze des Semitonii angezeiget werden“[240]).

Es folgt nun eine kurze Betrachtung der Mutation[241]), gewissermaßen als Zwischenspiel, die Buttstädt durch eine beigegebene Notenübersicht verständlich zu machen versucht, und von der er besonders hervorhebt, daß sie „kinderleicht“ sei. Persönlich scheinen ihm aber die Dinge gar nicht so kinderleicht zu sein, denn er führt in den nächstfolgenden Ab-

visius, Exercitatio musica tertia, Leipzig 1611.) Als dritten nennt Mattheson Johann Lippius, der in „Synopsis musicae novae omnio verae atque Methodicae universae“ (1612) ebenfalls sieben voces nennt. (BO 329.)

Mattheson will damit sagen, daß das, was Buttstädt hier anführt, längst veraltet sei, ja, daß schon das von Kircher Angeführte veraltet gewesen sei, da schon 100 bzw. 50 Jahre vorher die 6 voces durch bedeutende Musiker abgetan worden wären.

[234]) Bu 120 folgt hier wieder Kircher (Musurgia). BO 332: „Kann man gerne leiden, wenn nur die sieben auch die Freiheit haben, daß man sie Heptachordum nennen mag“.

[235]) Diese Bezeichnungen haben nach BO 333 gar nichts zu bedeuten. Hat man die Sache in Buchstaben, fällt all das weg. Dennoch wird nichts geändert. Die Triades perfectae und minus perfectae und die anderen Unterscheidungen werden ebenso vorhanden sein. „Ist denn etwa a b nicht so gut als mi fa? Die Buchstaben mag man, auch außer den unnötigen Schranken des Hexachordum, versetzen, wie man will, so sind und bleiben es allemal dieselben Benennungen derselben Tone und Clavium. Die voces hergegen nicht.“

[236]) Bu 121

[237]) Practica musicae a. a. O.

[238]) Musico prattico a. a. O.

[239]) BO 334/35 fragt Mattheson, „was hat nun das arme H gesündigt, daß es nicht mit gerechnet wird?“ Seine Meinung faßt er kurz zusammen: „Ich sage, die Natur hat sieben Hexachorde, 7 Sexten, die von den sieben Gradibus in Scala Diatonica entspringen, verordnet, 4 species sextae maioris und 3 species sextae minoris. In Scala chromatica aber sind deren 24 und hat jede der 12 Clavium, sie heiße Tonus oder Semitonium 2 Secunden, 2 Tertien, 2 Quarten, 2 Quinten, 2 Sexten, 2 Septimen, die durch das maius und minus, durch das durum und molle, durch das perfectum und falsum unterschieden werden“.

[240]) Bu 123/24. Dazu BO 338: „Hoc nego eadem facilitate, qua ipse affirmat. Mein nein ist so gut als des Erfurtischen Solmisatoris ja. Rationes hat er nicht, ich aber sehr viel, die teils angeführt sind und teils noch bündig folgen sollen“.

[241]) Mattheson sagt hierzu BO 338: „Darauf geht nun die Marter und der Bettel Tanz im „Büchlein Ut“ recht an. Ich mag es gar nicht lesen und glaube nicht, daß ein einziger Mensch, wenns auch Hiob selbst wäre (ausser den anderthalb Alliierten Pedanten des Erfurters, die doch kein Wörtchen davon verstehen), Geduld genug um bare Bezahlung besitze, solch abscheuliches barbarisches Wesen anzusehen“.

schnitten und an Hand von Tabellen Erleichterungsregeln für die Anwendung der Mutation an. Diese Regeln können hier übergangen werden, da sie im Buttstädt-Matthesonschen Streite durch die völlige Ablehnung Matthesons ausgeschaltet sind.

An Hand von Beispielen zeigt Buttstädt noch einmal dem Liebhaber „alle Mutationes und die Sitze des Semitoniums naturalis“[242]), Er gibt freilich zu, daß zum Verständnis dieser Dinge eine Wissenschaft erforderlich sei. Immerhin sieht er darin „keine Tortura“, sondern eine Lehre, „die durch einiges Nachdenken und Exercitium zu erlangen ist“[243]).

Mattheson lehnt die Solmisation ab, doch ist das nicht seine Ansicht allein, sondern auch die anderer Autoren, die er alle aufführt (BO 339 ff), um die Nichtigkeit und Unwürdigkeit dieser Solmisation zu erweisen. Es sind:

1. Ambrosius Profius aus Breslau, der in seinem „Compendium Musicum“, Leipzig 1641, einen Abschnitt veröffentlicht, wie man ohne einige Mutation möge singen lernen.
2. Conradus Matthaeus. Dieser sagt: „De Modis Musicis“, Königsberg 1652, mit Prefe, daß das Singen nach den Buchstaben a b c d e f g weit besser gehe, als nach ut, re, mi oder bo, ce, di.
3. Henricus Grimmius hat im Jahre 1624[244]) noch die Guidonische Solmisation vertreten. Durch seinen Schüler Gibellius wurde er von seiner Meinung abgebracht, und er will nun entweder neue voces oder zu dem 6 noch eine 7, hinzufügen, damit man von der Mutation abkäme.
4. Otto Gibellius, Direktor Musices und Cantor zu Minden, der, Bremen, 1659, in seiner Schrift „De vcebus Musicalibus“ für die sieben Töne eintritt.
5. Henricus Baryphonus, Cantor zu Quedlinburg, schrieb „Plejades musicae“, Halberstadt 1615, worin er für die 7. Silbe eintritt.
6. Marinus Mersennus, „Harmonie universelle“, Paris 1636, setzt ebenfalls zu den sechs vocibus ein bi hinzu. Also auch die Franzosen, zu deren Nation doch Guido gehörte, haben sich von seiner Lehre abgewandt.

Es kommen hinzu:

Daniel Speer, Cantor zu Göppingen, von dem 1687 „Unterricht der musikalischen Kunst‘ gedruckt wurde. Er hat noch nach der alten Solmisation gelernt und kommt nun zu dem Urteil: „Wem zu raten, der lasse die Solmisation fahren und gebrauche sich der Buchstaben allein zu docieren, so wird er sich und die Jugend nicht so abmartern dürfen und wird spüren, daß solches der Jugend ehender und leichter, als die Solmisation eingehen wird, wie ich und andere mehr erfahren“ (S. 18 ff).

Georg Falck, der Ältere, Cantor Primarius und Organist zu St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber, teilt in seiner Schrift „Idea boni Cantoris“, Nürnberg 1688, dieselbe Ansicht.

Wolfgang Caspar Printz aus Sorau veröffentlicht 1689 ein „Compendium Musicae Signatoriae et Modulatoriae vocalis“, worin er auch von der Schwierigkeit der Mutation spricht. „In den Vocibus Hammerianis und Belgicis bedarf man keiner Mutation und können also gar leichtlich gelernet werden.“

Und schließlich singt auch Werckmeister die sechs vocibus mit zu Grabe (in seinen schon erwähnten Paradoxal-Discoursen). Die Zahl

[242]) Bu 128/129

[243]) Buttstädt richtet mit dieser Ansicht seine Lehre eigentlich selbst, an anderer Stelle hielt er sie für „kinderleicht“ und betont hier ihren wissenschaftlichen Charakter. Von der Jugend, die doch vor allem die Solmisation erlernen mußte, wird man ein derartiges Nachdenken kaum verlangen können. (Bu 129.)

[244]) Mattheson nennt hier nicht den Titel von Grimms „Instrumentum Instrumentorum hoc est Monochordum, vel potius Decachordum“.

der Autoren ist auch noch für Mattheson zu groß, so daß er auf Brossard (Dictionnaire de Musique) verweist, der unter dem Tit. Systema weitere Namen anführt.

Die Ablehnung der Solmisation durch Mattheson ist kaum verwunderlich. Es ist eine Ablehnung, die in ihren Anfängen schon 100 Jahre vor Mattheson und Buttstädt begonnen hatte[245]) und die gewissermaßen von Mattheson nur abgeschlossen wird.

Buttstädts Schrift „Ut re, mi" mutet an wie ein kaum erklärbarer Rückschlag in der Entwicklung. Alle die von Mattheson angeführten zahlreichen Autoren stehen gegen Buttstädt.

Mattheson sagt richtig: „Es ist aber übel getan, wenn man von alten Sachen urteilen will und confundieret die Zeiten oder untersucht die Beschaffenheit derselben garnicht. Guido hat zu seiner Zeit viel getan . . . aber, daß wir nach 700 Jahren noch eben dasselbe sprechen sollten, wäre wohl eine Schande"[246]). Das BO ist als Widerlegungsschrift gegen Buttstädt vollkommen gerechtfertigt.

Worin liegt nun nach Buttstädt der besondere Wert der Solmisation? Zunächst ist sie von besonderem Nutzen in der Komposition, und zwar „bei Einführung eines Comitis". Dazu gibt er einige mehr vorläufige Beispiele, weil er ausführlich in seinen geplanten Werken „der curieusen Musica"[247]) und in seinem Traktat „De fugis"[248]) zu berichten gedenkt.

Eine besondere Bedeutung hat die Solmisation vocaliter. Instrumentaliter hält Buttstädt die Voces a b c für gut, „vocaliter ist jedoch die Solmisation besser"[249]). Maßgebend ist ihm vor allem die Aussprache, die bei den Syllabes ut, re, mi weit leichter und nur „mit schwacher Anstoßung der Zunge an die Zähne hervorgeht"[250]). Bei den Claves ist nur a und b leichter auszusprechen, während alle anderen Claves, vor allem cis, dis, fis, gis u. a. in der Aussprache gewisse Schwierigkeiten bereiten[251]). Er folgert: daß „dieses keine geringe Ursache ist, warum soviel Sänger gefunden werden, welche den Text so undeutlich pronuncieren, daß man kaum das 10. Wort verstehen kann; denn der Mund wird durch Aussprechen der Clavium, in specie cis, fis, gis, h von Jugend auf an eine undeutliche Aussprache gewöhnt"[252]).

Die Schwierigkeit der Solmisation wird auch zweifellos der Anlaß gewesen sein, daß man sie in Thüringen und Ober- und Niedersachsen abgeschafft hat, worüber sich Buttstädt so sehr wundert[253]). Er wundert sich deshalb, weil er sie eben für so leicht hält, „dass ein Frauenzimmer von 13 Jahren, ohne die Claves zu kennen oder zu wissen, bloß nach der Solmisation alle Intervalla usitata, nach genossener 36stündiger Information[254]), begriffen und zu singen gewußt hat"[255]).

Zum Schluß wird Buttstädt denn doch nachgibiger, wenn er sagt: „Inmittelst kann ich geschehen lassen, daß man nach den Buchstaben, es mögen auch die 7 ersten, mittelsten oder letzten des Alphabets sein, singen lerne; so ist auch mein Propos allhier nicht musicam vocalem in specie zu docieren: Jedoch kann es, so fern Gott Leben und Gesundheit

---

[245]) S. hierüber ausführlich den Abschnitt „Umbildung des Musikunterrichts" in Georg Schünemann, Geschichte der deutschen Schulmusik, Leipzig 1928.

[246]) BO 370 [247]) Bu 132 [248]) Bu 137 u. a. a. O.

[249]) Bu 129 [250]) Bu 130

[251]) Diese Ansicht Buttstädts ist durchaus richtig, jeder Aussprachevers uch bestätigt die Behauptung.

[252]) Bu 130. Was sollten dann unsere heutigen Sänger tun, denen doch meistens die Solmisation unbekannt ist und die in ihren Liedern dennoch gut verständlich sind?

[253]) Bu 130

[254]) Mattheson möchte eine Wette eingehen, daß sie auf Grund der claves in einer Stunde mehr begreift (BO 371).

[255]) Bu 131

gibt geschehen, dass ich und vielleicht künftige Ostermesse dem Liebhaber mit einer curieusen Musica (so mit vielen Exempeln illustriert ist) aufwarte; worinne gezeigt wird, dass es möglich sei, bloss nach der Solmisation ohne die Claves singen lernen zu können"[256]).

Daß Buttstädt auch die Solmisatio Belgica und die Voces Hammerianae verwirft, mag hier nur ganz kurz erwähnt sein.

Matthesons Ziel war, die Musik endgültig von der Solmisation zu befreien. Diese Absicht hat er schon im Titelbild seines BO deutlich dokumentiert. Er spricht das Schlußwort über die Solmisation, indem er sie vollständig lächerlich macht. „Und also sind die sechs Aretinischen Kraken von dem von der Putten weidlich geputzet, vom Calvisio tüchtig gekalvatert, vom Lippio schön zerlippert, vom Profio ernstlich geprüfet, vom Matthaei schachmatt gemacht, vom Grimmio grimmig angetastet, vom Gibellio aus dem Giebel geworfen, vom Baryphono auf die Bahre gebracht, vom Falken brav zerhacket, vom Printzen beherrscht, vom Werckmeister tapfer bemeistert, und vom Brossard hübsch gebröselt worden; daraus wird jedermann erkennen, ob das Orchester ersterer Eröffnung diesen Solmisationsgebeinen zu viel oder zu wenig getan habe"[257]). Noch niemand hat bisher dem Guido und seinen Abkömmlingen eine Grabschrift verfaßt, und so sieht sich Mattheson berufen, es zu tun:

„Die Schildwach' Ut
Ist ganz caput,
Gefreiten Re
Tut nichts mehr weh;
Der arme Mi
Verschmachtet hie,
Und Bursche Fa
Verrecket da,
Calfactor Sol
Stirbt rasend toll,
Du lahmer La!
Dein End' ist nah'"[258]).

c) Von den Tonis seu Modis Musicis

Buttstädt hatte in der Pars Refutatoria die dreifache Bedeutung des Wortes Tonus angegeben. Jetzt will er über die dritte dort genannte Definition, d. h. den Tonus in seiner Eigenschaft als Modus Musicus, sprechen. Die von ihm über den Tonus bereits angeführten Definitionen erweitert er zunächst noch etwas, u. a. durch die Definitio Glareani: „Die Toni sind nichts anderes, als die Species jeder Oktave selbst"[259]). Jeden dieser Toni behandelt er alsdann in der von ihm bekannten Ausführlichkeit, und zwar in der Reihenfolge:

Dorius
Hypodorius
Phrygius
Hypophrygius
Lydius
Hypolydius
Mixolydius
Hypomixolydius
Aeolius
Hypoaeolius
Jonius
Hypoionius

[256]) Bu 132 [257]) BO 373/74 [258]) BO 376 [259]) Bu 141

Auf eine solche Ausführlichkeit, wie wir sie bei Buttstädts Behandlung der 12 Toni finden, kann und muß hier verzichtet werden. Lediglich der Dorius[260]) soll den Gang der Betrachtung in aller Kürze nach den dort verfolgten 12 Gesichtspunkten wiedergeben.

1. Nomen: Von den Doriern stammend[261]).
2. Ambitus (= Umfang) Oktave d d', aus Quinte d a und Quarte a d[262]).
3. Repercussio: d in a per quintam
   a in d per quartam[263])
4. Constitution (Stellung oder Setzung)
   Tonus steht zwischen d und d'[264]).
5. Species octava: Semitonium liegt im 2. und 6. Gradu.
6. Trias Harmonica: d f a (= Fundamentalton, Terz und Quinte).
7. Claves clausularum, mit deren Hilfe die Cadenzen gebildet werden, sind die drei Claves Triadis[265]).
8. Limites: d d'[266]).
9. Finis: d[266]).
10. Natura: „Tonus ist munter, freudig, gravitätisch".
11. „Tropus cum intonatione Psalmorum ist finalis clausula, wie die Intonatio initialis"[267]).
12. Exempla: a) lateinische Gesänge, z. B. Introitus: Justus es Domine.
    b) deutsche Kirchengesänge:
    Nun komm der Heiden Heiland
    Christ ist erstanden
    Vater unser im Himmelreich und viele andere[268]).

Nach diesen, immer wiederkehrenden, Gesichtspunkten betrachtet Buttstädt jeden der 12 Töne; zwar nicht falsch, aber viel zu umständlich. Was soll das alles? fragt Mattheson. Genügt es nicht, „wenn ich den Ambitus und die Triadem kenne"[269])? Deshalb stellt er der Übersicht Buttstädts seine eigene gegenüber, in der er vor allem kurz und verständlich zu wirken versucht. Auf nur zwei Seiten[270]) drängt er alles das zusammen, was er für wissenswert hält.

1. Angabe der Oktave,
2. Lage der Semitonia,
3. Erforderliche Angaben für Terz und Sexte.

Damit ist alles Nötige gesagt. Kennt man diese Angaben z. B. für den Jonius, so folgt daraus, daß alle anderen Modi, die dieselbe Beschaffenheit der Semitoni (3. und 7. Grad) und der Tertiam und Sextam

[260]) Bu 140/46

[261]) BO 380. Alles was Buttstädt über die Namen der Toni sagt, bezeichnet Mattheson als „Senf". Die Hauptsache sei, man wisse, „daß die Namen der Modi von gewissen griechischen Nationen entlehnt sind, die sich ihrer in Sonderheit bedient haben".

[262]) BO 398. Viele Choräle überschreiten den Ambitus nach oben und unten. Die Alten haben sich also gar nicht so streng nach dem Gesetz gerichtet.

[263]) Erübrigt sich, wenn man den Ambitus kennt.

[264]) Erübrigt sich aus demselben Grunde.

[265]) Bedarf deshalb auch keiner besonderen Anführung.

[266]) Durch Ambitus bekannt. — Auch hier können keine strengen Grenzen gezogen werden, denn Limites-Überschreitungen sind genügend bekannt, sagt Bu 143.

[267]) Bu 144/146 [268]) Bu 146 [269]) BO 381 [270]) BO 385/386

maiorem haben, Jonii ficti Modi sind[271]). Diese Betrachtung führt Mattheson durch für den

Jonius C c
Dorius D d
Phrygius E e
Lydius F f
Mixolydius G g
Aeolius A a

Die meisten Modi ficti besitzen Jonius und Aeolius, dem fast alle Modi molles beigelegt werden. So scheinen diese beiden Modi „die vornehmsten und man kann alle musikalischen Sachen (außer den Chorälen) samt den 24 Speciebus Modorum leicht auf den Jonius und Aeolius, nicht aber auf den Dorius zurückführen[272]). Daher hat auch das heutige Moll seinen Ursprung nicht im Dorischen, weil das zweite Semitonium bei den sogenannten Fictis nicht im 6., sondern im 5. Grad liegt[273]), wie aus e, g, h moll zu ersehen ist[274]).

Außer diesen allgemeinen Gesichtspunkten bedarf es noch der Hervorhebung eines wichtigen Momentes: Des Unterschiedes zwischen Modus authenticus und plagalis. Hier mag sogleich das in der Pars Refutatoria Gesagte mit in die Betrachtung gezogen werden. Mattheson gibt[275]) den Unterschied auf die einfachste Art an: „Ist die Quinte nota dominans, spricht man vom Modus authenticus, ist aber die Quarte nota dominans, handelt es sich um den Modus plagalis". Diese Unterscheidung ist für Buttstädt nicht richtig, er bringt seine bevorzugten Zahlen noch hinein und sagt:

Oktave harmonisch geteilt (z. B. dorisch: d a d')
= Modus authenticus
Oktave arithmetisch geteilt (z. B. dorisch A d a)
= Modus plagalis[276]).

Beide Toni haben dieselbe Nota finiens[277]).

Schließlich bezeichnet Buttstädt[278]) den Hypodorius als den „Knecht des Dorius". Von einem Gegensatz zu Matthesons Worten[279]): „Der Modus authenticus ist ein selbständiger, ursprünglicher Modus, der Plagalis hingegen wird dem Authenticus zur Plage, er besitzt selbst nichts, borgt dem Authenticus alles ab" kann man hier wohl kaum sprechen.

Nach den angegebenen Merkmalen zur Unterscheidung von authentisch und plagal in den Kirchengesängen die Modos plagales zu erkennen ist immerhin nicht leicht. Semitonia, Species Octavae, Ambitus und Constitutio können oft nicht zum Erkennen beitragen, da sie mit dem Modus authenticus Übereinstimmungen zeigen. Am meisten kann man sich noch auf die „Nota finalis oder fundamentalis" verlassen. Aber hier haben es wieder die Alten vielfach an genügender Konsequenz fehlen lassen[280]).

Dennoch, sagt Mattheson, haben viele Musiker ausführlich über die Modi geschrieben; er denkt dabei an Boethius, Glarean, Gesius, Kircher, Mersenne, Werckmeister, Printz u. a. Obschon ihre Zahl groß ist, so kann man doch nur wenig von ihnen lernen. Deshalb warnt er vor einer

[271]) BO 385 [272]) BO 387
[273]) Beim Dorius liegen die Semitonien im 2. und 6. Grad.
[274]) BO 387 [275]) NO 59
[276]) Mattheson ergänzt im BO 71 seine Meinung, indem er ebenfalls von harmonischer und arithmetischer Teilung spricht. Er sagt jedoch, daß das alles Dinge seien, um derentwillen Buttstädt kein großes Aufsehen zu machen brauchte.
[277]) Bu 47. Dieselben Angaben macht Bu auch S. 147. Daß auch beim Finalton wieder Ausnahmen anzutreffen sind, mag nur kurz erwähnt sein; BO 397 weist darauf hin.
[278]) Bu 147 [279]) BO 392 [280]) BO 399

allzu großen Beschäftigung mit „dergleichen Altertümern", sie machen den Leser „pedantisch und abgestumpft"[281]).

Diese Ablehnung des Alten zwingt dazu, neue und bessere Wege zu zeigen. So setzt Mattheson den „Alten Modis" nunmehr ein Kapitel über „den neuen Gebrauch der Modorum" gegenüber[282]). Hierin berücksichtigt er bereits die Temperatur, auf Grund deren wir eine Oktave in 12 Haupttöne einteilen können. Eine chronologische Übersicht zeigt die Entwicklung der Musik und zugleich den Fortschritt, das stetige Vergehen und Werden auch in der Musik und führt schließlich zu dem Ergebnis: „Die Zeiten mögen besser oder schlimmer sein, sie erfordern auf jede Weise, daß man sich darein schicke. Diesem zufolge wollen wir die alten Modos an ihren Ort bei dem Grabe der Solmisation mit allen Ehren-Zeichen gestellet sein lassen und sie denen gerne abtreten, die sich etwa mit einem neuen Kirchenliede auf dem alten Fuß hervortun wollen"[283]). So entwirft Mattheson sein neues System; Ausgangspunkt sind die Modi, die er festlegt nach Chorda finalis, dominans und medians. Er spricht von den 24 Modi minores[284]), von Dur und Moll. Er setzt die Species octavae mit ihren 7 Gradus zusammen aus drei claves essentiales, 2 claves naturales und 2 claves necessariae. Damit hat er jede Weitschweifigkeit vermieden und gezeigt, daß selbst nach der Praxis seiner Zeit noch von den Modi gesprochen werden kann, es muß nur in richtiger Form geschehen.

Doch was ist ein solches Vorgehen in Buttstädts Augen? „Mit Blindheit" sind für ihn die heutigen „Compositeurs" geschlagen[285]). Gerade das Gegenteil ist der Fall, die Werke der Komponisten sind von Erfolg gekrönt, sagt Mattheson. Er erhebt sich stolz als einer derer, die zu diesen von „Erfolg gekrönten" gehören, über den im Finsteren wandelnden Erfurter Organisten. Mag man seine Worte als Ironie oder als ein gewisses Mitleid auffassen, sie treffen auf Buttstädt zu: „O du blinder Mann! Du suchest einen Stab und ergreifest eine Schlange, die dir die Hand verwunden wird. Ich beklage dich, du tappest selbst im Finsteren herum und bildest dir doch ein, uns Wunder-Dinge von der vermeinten Blindheit heutiger, vortrefflicher Compositeurs zu sagen, damit du dich durch diesen schwachen Stecken der Verleumdung aufrichten und gehen mögest; merkst du aber nicht, daß eine Grube daraus wird, die du dir selbst zu deinem eigenen Fall gräbst"[286])?

d) Von dem geträumten „Ut, re, mi" im Himmel

Das „Büchlein Ut" schließt mit einem sonderbaren Kapitel, welches „Beweiset, daß die Musik ewig bleiben wird, und daß man dereinst im Himmel mit eben denselben Sonis, so hier in der Welt gebräuchlich sind, musizieren wird". Man findet sogleich Parallelen zu dem am Anfang der Pars Informatoria Gesagten und fragt sich, wie will Buttstädt hier einen Beweis führen, zu dem jede Grundlage fehlt? In richtiger Erkenntnis überschreibt denn auch Mattheson das entsprechende Kapitel seines BO: „Von dem geträumten Ut, re, mi im Himmel". So stehe auch über diesem Abschnitt unseres Berichtes.

Im NO[287]) wird einmal gesagt, „daß man kein Unrecht tue mit dem Gedanken, daß die Harmonia etwas Unerschaffenes und ab aeterno in aeternum sei". Wie ist das zu erklären? Buttstädt findet eine Stütze dieser Ansicht bei Kircher[288]), der in den „Consonantiis perfectis"

[281]) BO 404 [282]) BO Pars Profligatoria, Cap. 4 [283]) BO 418

[284]) BO 424: „Und das sind die 24, wovon das Orchester mit dem Zeugnis aller Stimmen und Instrumenten in der Welt handelt, dawider aber ein sechsmodichter Organist in Erfurt sich so schrecklich sperret und mausig macht".

[285]) Bu 157 [286]) BO 444/45 [287]) NO 302/303 [288]) Bu 169

eine Wiederspiegelung der göttlichen Dreieinigkeit sieht[289]). In diesem göttlichen Wesen aber herrscht die vollkommenste Harmonie, und Buttstädt folgert daraus, daß die Harmonie gleich dem göttlichen Wesen etwas Unerschaffenes sei und daß, wie dieses göttliche Wesen nicht vergehen wird, auch an einen ewigen Fortbestand der Harmonie zu glauben ist.

Die Musik besitzt ebenfalls eine vollkommene Harmonie; die Trias Harmonica[290]). Untersuchen wir sie einmal. Da ist z. B. die Clavis b, welche zweierlei Natur zeigt und b quadratum und b rotundum sein kann. Werden diese beiden in Beziehung zu dem Fundamentalton g gesetzt, so ergeben sich zwei Terzen. Jede zeigt eine besondere Natur. Die große Terz ist „majestätisch und prächtig", die kleine aber „sanft und demütig"[291]). Es sind dieselben Naturen, die Buttstädt in Jesus Christus verkörpert sieht, die göttliche, majestätisch und prächtig, und die irdische, sanft und demütig. Beide können nicht miteinander vermischt werden. Dasselbe gilt auch für die beiden Naturen des b. Also sind die „beiden Tertien maior und minor, sowohl in Triade harmonica perfecta g h d, als auch in Triade harmonica minus perfecta g b d unzertrennlich verbunden"[292]). Sie bieten deshalb ein „vollkommenes Abbild der hochheiligen Dreieinigkeit"[292]).

Nicht immer war es der Menschheit vergönnt, die Trias zu erkennen. Erst den christlichen Musikern wurde von Gott diese Gnade zu teil. Die Heiden[293]) hielten die Terz noch für eine Dissonanz[294]), konnten daher auch „keine vollkommene Musik" erlangen[295]).

Von jeher hat Gott einen Gefallen an den „harmonischen Proportionen"[296]) gehabt, was Buttstädt vor allem aus Exodus 25, 40 entnehmen zu können glaubt, wo Gott dem Moses befiehlt, einen Gnadenstuhl und einen Rauchaltar zu bauen, deren Bau ein harmonischer sein sollte[297]). Der Altar sollte 1 Elle lang, ebenso breit und 2 Ellen hoch

[289]) Die vollkommenste Harmonie im göttlichen Wesen leugnet auch Mattheson nicht. Daß diese aber klingender oder musikalischer Art sei, sieht er bisher nirgends bewiesen. Ihm selbst erscheint die Meinung ja glaubwürdig, „aber es ist mit menschlichen Augen nicht abzusehen". (BO 457/58.) Buttstädts stärkster Beweis dürfte infolgedessen nicht aufrecht zu erhalten sein.

[290]) Mattheson sagt BO 459/60, man hätte es dabei bewenden lassen sollen, was er im NO über die Trias gesagt habe. „Aber nein, der Erfurtische Organiste will den Leuten weiß machen, er wisse, wie die Musik im Himmel eigentlich beschaffen sei, da er doch gewiß und wahrhaftig nicht wissen kann, wie alle Töne auf seiner eignen Orgel beschaffen sind."

[291]) Bu 170 [292]) Bu 171

[293]) BO 464 betont, „daß Didymus, ein Heide, das Glück gehabt habe, das alte Genus Diatonicum bei den Griechen zu verbessern. Durch ihn wurden die Tertien erst als Konsonantien brauchbar". Wir haben es hier mit einem Heiden zu tun, der schon vor Christi Geburt gelebt hat, so daß also das Erkennen der Trias nicht den christlichen Musikern zugeschrieben werden kann, und damit auch die von Buttstädt geäußerte Meinung hinfällig wäre. Mattheson sagt BO 468: „Meines Behalts ist sonst Cartesius der erste, welcher die Tertiam maiorem unter die Consonantias perfectas mitgerechnet und also ein Merkliches zu ihrer Aufnahme contribuiert hat".

[294]) Bu 172 beruft sich auf Werckmeisters „Hodegus Curiosus", Cap. V.

[295]) Bu 172 [296]) Bu 173

[297]) BO 473 bezweifelt nicht, daß Gott Gefallen an den „musikalischen Proportionen" gehabt hat, aber die Meinung, Gott habe bei der Abmessung des Rauchaltars und des Gnadenstuhls „die Triadem in Musicis" anzeigen wollen, lehnt natürlich Mattheson ab.

sein, er würde also, musikalisch umgewandelt und auf das Monochord übertragen, eine Oktave „geklungen" haben[298]). Bei dem Gnadenstuhl sollten hingegen die Proportionen der Trias gewahrt bleiben. Auf die harmonische Zusammensetzung der ganzen Welt schließlich war schon hingewiesen worden. Buttstädt sagt daher zusammenfassend: „Ich meine, dieses sei allein genug zu beweisen, daß wir im Himmel mit eben den Sonis, so hier in dieser Welt gebräuchlich, musizieren werden"[299]). Aber das nicht allein, er schließt dieses ewige Bestehen der Musik auch aus der Bibel, wo es wohl heißt, „Himmel und Erde werden vergehen", nirgends aber von einer Vergänglichkeit der Harmonie die Rede ist!

Zum Schluß seiner ganzen Ausführung sucht Buttstädt sich noch darüber klar zu werden, woher denn die musikalischen Proportionen stammen. Er teilt hier vor allem wieder die Meinung Werckmeisters[300]), der die Grundlage zu diesen Proportionen in der Proportion der menschlichen Gliedmaßen sieht. „Nun glaubt ein jeder katholischer, evangelischer und reformierter Christ, wie bei Hiob cap. 19 zu lesen ist, daß er mit ebendenjenigen proportionierten Gliedmaßen in den Himmel eingehen werde. Wer will diesem nach zweifeln, daß wir nicht auch solcher Sonorum, welche aus den Proportionibus unserer Gliedmaßen entspringen, dereinst bei der himmlischen Harmonie uns bedienen werden[301])? Wollte mir einer objicieren, daß die Verdammten ebensolche proportionierte Gliedmaßen hätten, folglich müßte in der Hölle auch eine Harmonie sein, dem antworte ich, daß die Gottlosen ihre guten Proportiones durch ihr unordentliches Leben verderbet und zu lauter Dissonantien gemacht haben[301]) und wird dieses ihre Strafe und nicht geringe Marter mit sein, daß sie selbst der seligen Anschauung Gottes, auch der Harmonie, die sie an ihren Gliedmaßen haben, sich beraubt sehen müssen"[302]).

Damit glaubt Buttstädt den Nachweis genügend geführt zu haben, daß dereinst im Himmel mit den Sonis ut, re, mi, fa, sol, la musiziert werden wird. „Die Melodie aber wird Gott komponieren"[303]).

[298]) BO 474: Es ist doch wohl lächerlich, zu glauben, der Rauchalter habe eine Oktave geklungen, weil er die Proportionen einer Oktave aufweise. Ebenso falsch ist es, folgende Folgerungen zu ziehen:

„Maior: Alles was proportionem duplam hat, klinget die Oktav.
Minor: Moses sein Rauchaltar hat Proportionem duplam.
Ergo: Werden wir im Himmel mit eben den Sonis, so hier in der Welt gebräuchlich, musizieren." (BO 475.)

[299]) Bu 174

[300]) Werckmeister, Hodegus Curiosus, Cap. 23. (Bu 175.)

[301]) Solche Ansichten Buttstädts über die Gliedmaßen und über die Dissonantien zieht Mattheson natürlich ins Lächerliche. Er sagt BO 476: „So folget abermals, daß diese unsere jetzige Musik, oder besser getroffen, die lange vermoderte sechssilbige Solmiseratio, ewig bleiben wird und Aretinus auch im Himmel das Directorium Musicum cum gloria führen werde". Zu den Dissonantien aber sagt er: „Daß kein Verdammter den Kopf am rechten Ort, sondern etwa die Füße oben und die Augen unten tragen müsse, daher es denn auch eine starke Dissonanz, ich glaube vielleicht die Secunde geben mag, wenn einem solchen der Hals umgedrehet und der Janus mit ihm gespielet wird".

[302]) Bu 175

[303]) Bu 176. Was soll Muttheson zu diesen beinahe kindischen Ansichten Buttstädts sagen? Er bittet Gott um Verzeihung, daß er „von seiner Glorie einen so elenden Begriff habe". Mag ein Mensch auf Erden ein noch so großer Künstler gewesen sein, im Himmel wird er dereinst verstummen, wenn er den „Gesang der Engel hören wird, denn letzten Endes sind die Worte des Himmels unaussprechlich und damit besteht zwischen Himmel und Erde doch ein großer Unterschied. Und dieser Unterschied wird auch zwischen himmlischen und irdischen Chören sein (Paulus, I. Cor. 15, 40). (BO 479.)

Am Ende seines Buches erkennt er nun doch noch, daß zwischen irdischer und himmlischer Musik ein großer Unterschied besteht, ein Unterschied, von dem wir Menschen uns gar keine Vorstellung zu machen imstande sind, denn niemals haben unsere Ohren dieser Musik lauschen können. Aber trotz dieser Erkenntnis vermag sich Buttstädt nicht von seiner Einbildung frei zu machen, daß diese himmlische, in sich vollendete Musik wirklich mit Hilfe der Sonis ausgeführt werden wird.

Mit dem Wunsche, daß es ihm und „allen frommen Christen" vergönnt sein möge[304]), dereinst diese himmlische Harmonie zu erleben, schließt Buttstädt sein Werk[305]).

Der Streit um die alte und neue Musiklehre, der sich in dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zwischen Mattheson und Buttstädt abspielte, ist in der Musikgeschichtsschreibung[306]) fast allgemein zugunsten Matthesons beurteilt worden. Die Kämpfer,

---

[304]) Bu 176

[305]) Auch Mattheson ist am Ende seines BO und nimmt hier noch einmal Gelegenheit, über den Menschen, den er nicht persönlich kennt, ein vernichtendes Urteil zu fällen: „Ich habe mir sonst sagen lassen, ist mir auch kurz vor Schließung dieser Schutzschrift durch gute Freunde überbriefet worden, daß mein Antagoniste gar ein geringer Kerl sei und oben zu Lande (denn hier will ihn niemand kennen) für einen schlechten Brandt-Weins-Potentaten passieren soll. Sollte dieses wahr sein, so möchte mich schier gereuen und würde mirs nimmer verzeihen, daß ich ihm so viele Ehre mit dieser Gegenwehr getan hätte, . . . sintemahl man mir sagt, daß, was er noch etwa in seiner Läster-Charteque hervorgebracht, nicht einmal de suo genommen sei, sondern daß er mit fremden Kälbern gepflüget habe mit dem Beifügen: kein Esel gehe aus dem Stalle, er habe denn einen Treiber. Ich lasse es dahingestellt sein, denn es gibt Leute, die bei solchen Fällen gerne zusetzen und bisweilen ein bißchen mehr sagen als wahr ist". — (BO 489/90.) Im übrigen lehnt er jede weitere Antwort in dieser Angelegenheit ab. Ein Nachspiel beschließt sein Werk; er gibt hierin der Hoffnung Ausdruck, daß Buttstädt vielleicht durch das BO doch noch auf den richtigen Weg gewiesen werden möge. Sollte dieses der Fall sein, dann ist Mattheson bereit, die Feindschaft in eine Freundschaft umzuwandeln und will mit ihm zusammen gemeinsam zum Wohle der Musik arbeiten. (BO 495/96.) Sollte aber Buttstädt erneut gegen ihn vorgehen, dann werde er diesen Beleidigungen energisch begegnen. „Seinen guten Willen hat er (Buttstädt) uns nun, aber dabei auch seine große Ohnmacht sehen lassen und ist zu bedauern, daß sein Verstand so sehr gebebet. Ich wünsche ihm eine gute Flut, so fährt sichs besser aufwärts." (BO 500.) Dieses in solcher Schärfe gewiß nicht berechtigte, häßliche Urteil über Buttstädt kann leider wenig entkräftet werden, da es uns an Personalnachrichten über Buttstädt fehlt. Auch Johann Gottfried Walther in Weimar, ein Schüler Buttstädts, spricht in einem Briefe an seinen Freund Bokemeyer nicht gut von Buttstädt. Stammt das, was Mattheson sich hat „sagen lassen", vielleicht von Walther? Die Kenntnis dieses Briefes (s. Anhang XIII) verdanke ich Herrn Otto Brodde (Dortmund). Nachteiliges über Buttstädt ist sonst nirgends bekannt. Adlung a. a. O., Vorrede zum 2. Bd., sagt zwar: „Herr Buttstädt schien mir noch ein vester Mann zu sein". Diese Stelle bezieht sich aber auf Buttstädts Gesundheit.

[306]) Hier und da wird aber auch Buttstädts Tat anerkannt, z. B. in Dommer-Scherings Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1914, S. 60: „Die Solmisation fand einen eifrigen Lobredner in Joh. H. Buttstädt, der wohl etwas altfränkisch, sonst aber durchaus kein schlechter Musiker war".

die sich persönlich nur durch ihre Schriften kannten, waren nach Art, Wollen und Können grundverschieden: hier der mit dem Musikleben seiner Gegenwart völlig vertraute, kenntnisreiche, scharfsinnige, allerdings auch eitle Mattheson in Hamburg, dort der seßhafte, gewissenhaft amtierende Organist Buttstädt, der wohl auch in der Kunst seiner Tage lebte, aber dabei in zu engem Gesichtskreis befangen blieb; Erfurt war seine Welt. Den weltgewandten, auch die Musiktheorie völlig beherrschenden Mattheson konnte Buttstädt, unbeschadet mancher guter Gedanken, nicht widerlegen. Noch weniger vermochte er zu verhindern, daß der fortschrittliche Mattheson der alten, praktisch längst überholten Lehre den Todesstoß gab.

Nur in Umrissen und beschränkt auf die wichtigsten Punkte, dennoch aber in der Folge, wie er sich gedanklich bei Buttstädt und Mattheson abspielt, ist der in vielen Einzelheiten keineswegs uninteressante Streit hier wiedergegeben worden. Es wurde auch Wert darauf gelegt, beide Gegner möglichst mit ihren eigenen Worten sprechen zu lassen.

Da das „Ut, re, mi“ aufs engste mit dem NO und dem BO verknüpft ist, muß, wer Buttstädt lesen will, auch Mattheson lesen, andernfalls werden allzuoft wichtige Zusammenhänge nicht klar.

Die Abhandlungen sind reich an Zitaten. Buttstädt beruft sich in erster Linie auf Kircher, Printz, Werckmeister, Gafurius, Bononcini, Bähr u. a. Seine Sprache ist ruhig und sachlich. Sie bekundet Achtung vor dem ihm persönlich unbekannten, vielseitigen Hamburger Kapellmeister, der für ihn „der Herr Autor“ bleibt. Ganz anders Mattheson. Dieser bezeugt seinem Gegner keine Achtung und es kommt ihm nur darauf an, den Thüringer, „das armselige Ingenium, den verkehrten Wegweiser, den umgekehrten Logicus, den sich marternden Informator“ oder wie er ihn sonst noch ärger schimpft, möglichst vernichtend zu treffen.

Rein sachlich wird das bisherige Urteil über Buttstädts „Ut, re, mi . . .“ durch unsere Darstellung kaum wesentlich geändert werden. Es war aber nötig und lohnend, einmal einen Einblick in das weit mehr bloß genannte als inhaltlich gekannte Büchlein zu geben und ihm dabei auch abzugewinnen, was es uns über unfruchtbar gewordene Theorie hinaus von der Musik und Musikanschauung seiner Zeit noch zu sagen vermag.

Anhang

I.

Stammtafel der Familie
Johann Heinrich Buttstädt
aus Bindersleben bei Erfurt.

Johann Heinrich Buttstädt
aus Erfurt
seit 1664 Pfarrer
in Bindersleben bei Erfurt
† 25. 12. 1702 daselbst

Johann Heinrich Buttstädt
* 25. 4. 1666 in Bindersleben
begr. 3. 12. 1727 auf dem
gemeinen Kirchhof in Erfurt
cop. 12. 7. 1687 (Predigerkirche)
mit Martha **Lämmerhirt**
† 16. 10. 1711

Johann Jakob Buttstädt
1687—92 Schüler
des Erfurter Ratsgymnasiums[1])

Georg Christophorus Buttstädt
1687—92 Schüler
des Erfurter Ratsgymnasiums
1703 Pfarrer in Marbach b. Erfurt
1726 Pfarrer zu Bechstedt
† 25. 11. 1748

Anna Sabina Buttstädt[2])
lebte in Bindersleben und
heiratete 1699 Hans Rudolf
Rembde in Bindersleben

→ Von hier aus besteht eine Verwandtschaft zur Familie des Lehrers **Adlung**, dessen Tochter Anna Sybilla ebenfalls einen Rembde heiratete[3])

Johann Rudolph Buttstädt
get. 21. 12. 1704
in der Predigerkirche zu Erfurt

Christian Georg Buttstädt
1713—1722 Ratsgymn.[1])
1736 Pfarrer in Bechstedt
1739 in Ermstedt
† 4. 9. 1749

Johann Laurentius B.[4])
get. 22. 6. 1688

Christophorus Heinrich B.
get. 21. 5. 1690

Joh. Paul B.
get. 26. 2. 1692

Anna Maria B.
get. 28. 10. 1693

Joh. Andreas B.
get. 13. 5. 1695

Margarethe Elisabeth B.
get. 1. 3. 1697

Joh. Samuel B.
get. 25. 10. 1698
cop. 7. 8. 1725
mit Barbara Eva
Brückner,
im Stübgen
privatim

Samuel Heinrich B.
get. 16. 9. 1700

Eva Dorothea B.
get. 25. 5. 1702

Joh. Melchior B.
get. 4. 7. 1704

nach Mendel

Franz Vollrath Buttstädt[5])
* 1735 zu Erfurt
† 1814 zu Rothenburg (Tauber)

[1]) Nach Goldmann.

[2]) Bertram, S. 132.

[3]) Bertram, S. 145.

[4]) Die Vornamen ähneln sehr stark denen der Familie Bach.

[5]) Nach Mendel ist Franz Vollrath Buttstädt (1735—1814) ein Enkel Joh. Heinrich Buttstädts; genaue Feststellungen ließen sich darüber nicht machen.

II.

Stammtafelausschnitt[6])
zum Nachweis der Verwandtschaft
Bach-Lämmerhirt-Buttstädt.

Ältester Vorfahre vermutlich: **Peter Lämmerhirt**
urkundlich 1419/42
in Sonneborn bei Gotha
(B. J. 1925, S, 119)

I. 1620/21 erste Erwähnung in Erfurt[7]): 4 Brüder:

- **1. Hans Lämmerhirt**
  (anscheinend ohne Nachkommen verstorben)
- **2. Valentin I. Lämmerhirt**[8])
  † in Erfurt 24. 7. 1646
  (Regler-K.)
  (B. J. S. 118, 134/36)
- **3. Matthes Lämmerhirt**
  (anscheinend ohne Nachkommen verstorben)
- **4. Tobias Lämmerhirt**
  † in Erfurt ca. 1654/59

II.

- **1. Valentin II Lämmerhirt**[9])
  1648—65 Ratsherr in Erfurt
  begr. 19. 11. 1665 (Kaufm. K.)
  cop. I mit . . . . . .
  II mit Eva Barbara am
  3. 6. 1638 (Kaufm. K.)
- **2. Hiernonymus Lämmerhirt**
  1632 immatr. an der Erfurter Universität
  1657 Pfarrer zu Windisch-Holzhausen
  1684 Hospitalpfarrer zu Erfurt
  begr. 26. 1. 1699 zu Erfurt (Regler-K.)
  cop. mit Anna Maria . . . . . (Patin bei Buttstädts Tochter Anna Maria)

III.

Aus erster Ehe:
- **1. Hedwig Lämmerhirt**[10])
  begr. 5. 9. 1675 (Kaufm. K.)
  cop. 1637/38 **Johann Bach**
  (1604—73)
  Oheim des Joh. Ambrosius Bach
  (B. J. 112, 132, 134)

Aus zweiter Ehe:
- **2. Elisabeth Lämmerhirt**
  (1644/94)
  cop. 8. 4. 1668 (Kaufm. K.)
  Johann Ambrosius Bach
  (1645—95)
  (B. J. 129, 132)

- **3. Martha Lämmerhirt**
  cop. 12. 7. 1687 (Regler-K.)
  Johann Heinrich Buttstädt
  (1666—1727)
- **4. Johann Andreas Lämmerhirt**
  † 28. 2. 1736 Erfurt (Michaelis-K.)
  cop. 25 8. 1696 (Regler-K.)
  Anna Bersabe Gatze (t)
  (B. J. 114, Anm. 3)

IV.

- **1. Johann Aegidius Bach**[11])
  (1645—1716)
- **2. Johann Sebastian Bach**
  (1685—1750)
- **V. Franz Vollrath Buttstädt**
  (1735—1814)

[6]) Dieser Stammtafelausschnitt berücksichtigt die neuesten Forschungen des Herrn Studienrat Lämmerhirt, Leipzig, und wurde von diesem und dem Verfasser der Arbeit in einer persönlichen Aussprache aufgestellt.

[7]) Kleine Mater, Stadtarchiv XXII, 1; Bd. 64 (1619) u. ff.

[8]) Im B.-J. 1925, S. 134 ff. als Sohn von I 1 angenommen, anstatt Bruder. (Näheres wird H. Studienrat Lämmerhirt selbst veröffentlichen.)

[9]) Als Sohn von I 2 nachweisbar durch Verrechten 1645, Augustini Bd. 16a, Bl. 80.

[10]) Zu III 1: Zu berichtigen ist B. J. 132, 134, wo Hedwig L. als Schwester des II 1 hingestellt wird. Nachträglich fand Hugo Lämmerhirt, daß Hedwig eine Stiefschwester von III 2 ist. (Verrechten Laurentii 1671, Bd. 36, Bl. 38.)

[11]) In dieser Reihe muß auch Joh. Gottfried Walther (1684—1746), der durch seine Mutter Martha Dorothea Lämmerhirt mit den Bachs verschwägert war (B.-J. 1925, S. 109, 123, 125, 128 A 5; 133), genannt werden.

III.

Johann Heinrich Buttstädts Kinder und deren Paten

Das Taufregister der evangelischen Reglerkirche zu Erfurt[12]) verzeichnet folgende zehn Kinder des Organisten Buttstädt:

1. Johann Laurentius Buttstädt,
   getauft am 22. Juni 1688.
   Pate: Meister Lorentz Schellarth[13]).
2. Christophorus Heinrich,
   getauft am 21. Mai 1690.
   Pate: Christoph Engelhart aus dem Kinnbacken[14]).
3. Johann Paul,
   getauft am 26. Februar 1692.
   Pate: Johann Paul Kirchheim,
   der Ealbier bei St. Lorentz[14]).
4. Anna Maria,
   getauft am 28. Oktober 1693.
   Patin: Frau Anna Maria, Herrn Hieronymi Lämmerhirtens, des Spitalpfarrers Weib[15]).
5. Johann Andreas,
   getauft am 13. Mai 1695.
   Pate: Magister Andreas Lämmerhirt, Pastor Nonarius[16]).
6. Margarethe Elisabeth,
   getauft am 1. März 1697.
   Patin: Margarete Elisabeth Gleitsmann.
7. Johann Samuel,
   getauft am 25. Oktober 1698.
   Pate war Herr Samuel Heintze[17]), wohlbestallter Stadt-Organist zu Weimar. Weil er aber abwesend, hat Johann Matthäus Rost das christliche Werk verrichtet.
8. Samuel Heinrich,
   getauft am 16. September 1700.
   Pate: Samuel Heinrich Heintze[17]), Stadt-Organist in Weimar.
9. Eva Dorothea,
   getauft am 25. Mai 1702.
   Patin: Eva Dorothea Lämmerhirt, die Frau des Kürschners Johann Lämmerhirt.
10. Johann Melchior,
    von der Wehmutter zu Hause getauft und hernach, am 4. Juli 1704, in der Kirche eingesegnet.
    Pate: Johann Melchior Knipphoff.

[12]) Buttstädt ist zwar Organist an der Predigerkirche (seit 1691), aber seine Wohnung in der Augustgasse gehört zum Kirchenbezirk der Reglerkirche, daher fanden sich die Taufdaten in diesem Register.

[13]) Eine Verordnung des Rats vom Jahre 1653 besagt: „Ganz gleich welchen Standes, es gibt nur einen Gevatter oder eine Gevatterin."

[14]) Kinnbacken und St. Lorentz sind Stadtteilbezeichnungen im alten Erfurt.

[15]) Anna Maria Lämmerhirt ist die Großmutter des Täuflings.

[16]) Andreas Lämmerhirt ist der Onkel des Täuflings.

[17]) Hier erfährt man die Vornamen des Stadtorganisten Heintze; Eitner V, 93 und Spitta I, 381 kennen die Vornamen nicht. Heintze war bis 1707 der Vorgänger Joh. Gottfried Walthers in Weimar und wird nach Spitta wohl 1707 gestorben sein. DdT. 26/27, S. VII wird mitgeteilt, daß Heintze 1707 als Amtsschreiber nach Suhla weggezogen ist.

Bei der Namengebung kann man ein gewisses System feststellen. Die Mädchen tragen stets die beiden Vornamen der Patin, niemals aber sind sie nach ihrer Mutter genannt. Ganz anders ist es mit der Wahl der Namen für die Knaben. Jeder führt zunächst einen Vornamen des Vaters; so heißen fünf Johann und zwei Heinrich. Gebraucht werden diese Namen stets in der Reihenfolge, wie sie der Vater auch führt. Der nun entweder an erster oder zweiter Stelle fehlende Name wird ersetzt durch den Namen des Paten. — Vom volkskundlichen Standpunkte aus dürfte das beinahe Gesetzmäßige dieser Namengebung durchaus nicht uninteressant sein.

Es ist fernerhin auffallend, daß hier immer nur das Taufdatum genannt wird. Standesamtliche Eintragungen der Geburten gab es aber in jener Zeit noch nicht, die kirchlichen Register tragen jedoch nur den Tauftag ein. Ziemlich genau können wir aber den Geburtstag festlegen, wenn wir die kirchliche Ordnung vom Jahre 1653 zu Rate ziehen. Hier heißt es Tit. VIII. 1: „am nächsten oder spätestens am dritten Tage sollen die Kinder zur Taufe gebracht werden."

IV.

Bestallungs- und Dingebrief

mit

Hn. Joh. Heinrich Buttstedten

aufgerichtet den 19. May A. 1690

(Fundbuch, Seite 158a—162a)

Zu wissen, daß mit Vorbewusst, consens und genehmhaltung derer HH. Kirch-Väter, Inspectoren und Eltesten der Christl. Evangel. Gemeinde zu denen Predigern allhier, Zwischen Hn. Johann Caspar Westermann, fürnehmen Bürger und Handelsmann, und der Zeit verordneten Inspectore ietzo ged. Kirchen Collectur an Einen und Erg. Joh. Heinrich Buttstädt, Organisten bey der Kaufmannskirche, als künfftigen Collectore folgender Bestallungs- und Dingebrief aufgerichtet, geschlossen und vollzogen worden.

1. Sol und wil Er, Collector, in dieser seiner gantzen Verrichtung der Prediger Kirch Nutzen und Bestes suchen, dererselben Schaden aber, so viel an ihm ist, treulich wahren und verhüten, insonderheit aber bestmöglichen Fleiss anwenden, damit die jährlichen Censionen Capital- und Erbzinssen an Geld, Korn, Gerste und Haber zu sambt denen darzugehörigen Obleyn, zu rechter Zeit eingebracht und Korn Item vacat worden, vielmehr die allbereit vacirenden und wankenden wiederumb in Gang kommen mögen.

2. Sol und wil Er über keinen Capital Zinss in der Stadt und auf dem Lande unter seines Nahmens Subscription quittieren, sondern die von ihm geschriebene Quittung, ehe und bevor Er solche auslieffert. Zu jeder Zeit dem Hn. Collectur-Inspectori, umb solche Zu unterschreiben und Zu stempeln, vortragen, auch solche über alle und ieden solcheinen Capital Zinss Posten dergestalt einrichten, dass, wo ein oder mehr Zinssen rückständig sind, die Censiten nicht simpliciter, oder auf das Jahr, worinnen der Zinss bezahlet wird, sondern entweder auf das Jahr, von welchem der Zinss aussenstehet, wenn Er dessen gewiss ist, oder aber wie auf Abschlag vel ad computationen quittiert werden mögen.

3. Weil aber die Erb Zinssen, so in der Stadt als auf dem Lande des mehreren theils in geringen Pöstlein bestehen, auch der Collectur hinderlich fallen möchten, wenn die Quittung vom Hn. Inspectore unterschrieben werden solte, wird Ihm zwar frey gelassen zur Beschleunigung derer Intraden, darüber allein zu quittieren, jedoch, dass Er, wo Retardaten zu fordern sich gebühre, gestalt, als bey denen Capital Zinssen Meldung

geschehen, verhalte, und anders nicht, als vorbeschrieben stehet, darüber quittiert.

4. Wenn Ein oder mehr Zensiten einen Remiss ihrer schuldigen Retardat-Zinssen begehren würden, sol und wil Er solches dem Hn. Inspectori anzeigen und für sich selbst mit keinem transigieren, sondern alsdann erst und wenn Er dessen Consens auf vorhergehendes Gutbefinden derer HH. Kirch-Väter erhalten hat, sich mit den Zinssleuthen in einen Vergleich einlassen.

5. Was an Capital- und Erb-Zinssen nach und nach einkombt, sol und wil Er über 8 tagelang nicht bey sich behalten, viel weniger etwas davon zu seinem Nutzen anwenden oder sonst aussgeben, sondern alles und iedes dem Hn. Inspectori treulich aussliefern und von Ihm hierüber in seinem deshalben mit Ihm zu haltenden ordentlichen Zinssbüchlein sich gebührend quittieren lassen.

6. Insonderheit sol und wil Er auch allen bestmöglichen Fleiss anwenden, damit die Frucht-Zinssen jährlich zu rechter Zeit eingebracht und die gewöhnlichen Bestallungen davon ordentlich abgegeben werden mögen. Was dann von einer Zeit zur anderen an Frucht, ob sey Korn, Gerste oder Haber einkombt, sol und wil Er an den Ohrt, welchen der H. Inspector ihm anweisen wird, ohnverzüglich schaffen und darüber gleichfalss Quittung begehren.

7. Da Er bey Eintreibung der Retardaten befinden wird, dass von denen vorigen Collectoribus ein oder andere Zinssen erhoben, aber in Rechnung nicht gebracht worden, also die Summe der Retardaten so hoch keinesweges sich erstreckte, als die Rechnung besaget, sol und wil Er Abschrift von solchen Quittungen, worinnen der Verstoss oder Unterschleif bestehet, nehmen und selbige dem Hn. Inspectori zustellen, welcher alsdann mit Consens derer HH. Kirch-Väter Verordnung hierinnen thun wird.

8. Die säumigen Censiten, beydes in der Stadt und auf dem Lande hiesigen Gebieths, sol und wil Er nicht allein vor behörige Gerichtsstellen citieren lassen, sondern auch fleissig für denenselben aufwardten und umb Hilfe wider sie anhalten. Wo er auch für hiesigen Gerichten die Clage selbst anzubringen und fortzusetzen nicht vermöchte, sol und wil Er dem Collector bei der Ober-Altarmannschafft solches zu Zeiten zu verstehen geben, Ihm die Sache mit Vorbewusst des Hn. Inspectoris auftragen, und solche durch Ihn der Gebühr ausmachen lassen. Was dann die Sondergebühr, Schreibgeld und andere geringe Gerichtskosten anbelanget, sol und wil Er dieselbige mit einander von dem Seinigen vorschiessen und hernach von den säumigen Censiten hinwiederum exigieren, keineswegs aber dem Hn. Inspectori oder der Kirche, solche zurechnen und sie damit beschweren.

9. Würden aber grössere Gerichts-Spessen als bey Anstellung der Gewährs-Klagen entstehen, da actuum executivorum, vollstreckung der Hälffte und dergl. aufgewendet werden müssen, sol und wil Er solches dem Hn. Inspectori anzeigen und von demselben die notdurfft gegen Quittung Ihm geben lassen.

10. Wenn Er zur Eintreibung der Frucht-Zinssen zu Schwerstedt und Schloss-Vippach in Person dahin reisen und die Censiten zu Abrichtung ihrer Schuldigkeiten selber mündlich antreiben muß, sol Ihm auf ieden Tag 5 gr. passieret werden, darbey Er aber wohl zu zusehen hat, damit nicht etwa unnöthige Kosten aufgewendet und die Kirche zur Ungebühr damit beschweret werden möchte.

11. Wenn die Possessores der Hypothecierten sowohl als der Erb Zinss Güther versterben oder andere alienationes und Veränderungen derenthalber vorgehen, sol und wil Er solches alsobald dem Hn. Inspectori anmelden, bey denen Erbzinss Posten die Erben oder neue Possessores zu Bezahlung der Retardaten ernstlich anhalten, dann selbige an die Lehn bringen, und solches in das Erbzinssbuch eintragen, bey den Capital Zinssen aber nicht allein die Retardaten gleichfalss exigieren und die Possessores an das

Capital schreiben, wie weniger nicht solches in das Erbbuch eintragen, sondern auch nach Befindung entweder auf Ablegung des Capitals oder auf Ablieferung eines neuen Capitalbriefes, welcher zu dem alten gelegt werden sol, alles Fleisses dringen, in sonderheit aber sol und wil Er mit ernst darob seyn, damit die hypothecierten Güther und Stücke nicht verringert oder in mehr Theile vertheilt werden mögen.

12. Damit nun soviel mehr alles und iedes, so zu der Kirche Nutz und Besten gereicht, wohl observiert werden möge, sol und wil Er alle Woche zum wenigsten einmahl sich bey dem Hn. Inspectore einfinden und von demselben, was er ihm etwa andeuten wird, erwardten, auch solchem iedesmahl geziemend Folge leisten.

13. Zu Vergeltung seiner hierunter habenden Mühe und Arbeit sol Ihm von iedem Gülden, beydes in der Stadt und auf dem Lande 18 pf. und von iedem Malter Frucht 4 metzen gegeben und verabfolget, auch für die Einnahme auf ein Malter Eine Metze passieret werden. Zugleich sol Er den Auflass- und Schreibschilling zu sambt dem Lehnrecht, so offt ein neuer Possessor an die Erbzinss Güther gebracht wird, wie weniger nicht, und wenn ein novus Possessor in die der Kirch Hypothecierten Stücke tritt, den gewöhnlichen Einschreibschilling, nemlich 2 gr. haben und einnehmen.

14. Damit er auch zu desto mehreren Fleisse incitieret und angereitzet werden möge, sol Ihm von iedem item, ob Er entweder aufs Neue ausmachen, oder von denen wankenden wieder zu recht bringen wird, eine besondere Ergötzlichkeit von denen HH. Kirch-Vätern gegeben werden. Alles getreulich und sonder gefährde.

Uhrkundlich haben beyde Theile diese zwiefach ausgefertigte Bestallung eigenhändig unterschrieben und besiegelt und Eingangs bemelter Collector Joh. Heinrich Buttstädt mit Hand und Mund angelobet, diesem allen treulich nach zuleben, gestalt Er auch nicht allein mit seinen bereitesten Haab und Güthern, so Er ietzo hat und künfftig noch erlangen wird, sondern auch sein resp. Schwieger Vater und Vater Tit. H. Hieron. Lämmerhirt wohlverordneter Pfarrer im großen und kleinen Hospital 100 fl. und H. Johann Heinrich Buttstädt, Pfarrer zu Bindersleben und Marbach deswegen für Ihn 200 fl. Caution bestellt, auch zu solchem unter sich beyderseits subscribieret haben.

So geschehen Erffurdt am 19. May 1690.

L. S.
Caspar Westermann
p. t. Collect. Inspector
der Kirche Praedicatorum

Hieronymus Lämmerhirdt
Past. Xenod.
L. S.

L. S.
Johann Heinrich Buttstädt
Organ. Mercator.
mpp.

Johannes Henricus Buttstädt,
Pfarrer zu Bindersleben und Marbach.
mpp.
L. S.

N. B. Das Original hat der Collectur Inspector bey sich, so ich demselben d. 19. Juni 1693 durch Hn. Horn, den Kirchner, zugeschickt habe.

V.

Instruction

für
Hrn. Joh. Heinrich Buttstedt
bestellten Collect. derer
zur Collectur gehörigen
Zinssen
als
Organisten bey der Prediger Kirch.
(Fundbuch der Predigerkirche in Erfurt, Blatt 233/240.)

Wir der Christl. Evangel. Gemeinde zu denen Predigern allhier verordnete Kirch Väter, Inspectores, Eltesten und Altarleuthe in Krafft dieses uhrkunden und bekennen Nachdem H. Nicolaus Vetter, bei ebengenannter Gemeinde gewesener Organist nach Rudolstadt beruffen und also durch dessen Abzug hiesiger Kirchen-Dienst erledigt worden, Wir zu dessen Wiederbestellung den Ehrenfesten und Kunsterfahrnen Hrn. Joh. Heinrich Buttstädten, gewesenen Organisten der Christl. Gemeinde zu denen Kaufmännern hierselbst auf vohrmals abgelegte Prob Zum Organisten bey vorgedachter hiesiger Prediger Kirch und Gemeinde folgender gestalt erwehlt, bestellt und angenommen haben.

1. Sol Er nicht allein das Orgelwerk darinnen treulich beobachten und in fleißige Obsichten nehmen, sondern auch nach seinem besten Verstande, Wissenschaft und Gewissen tractieren, auf die Sonn- und Festtage vor- und nachmittags, wie auch nach geschlossener Neun Predigt, weniger nicht alle und ieden Sonnabend oder zu welcher Zeit sonsten die gewöhnlichen Vespern gehalten werden, ingleichen auf diejenigen Predigttage in der Woche, an welchen der Gottesdienst mit einer Music celebriert zu werden pflegt, sich iedesmahl zu rechter Zeit in der Kirchen einfinden, und wie herkommens und gebräuchlich biss zum Ende des Gottesdienstes das Orgelschlagen verrichten, die Choral Gesänge, welche Er, wie unter den heutigen bewährtesten Organisten üblich, vorher thematicè praeambulando zu tractieren sich befleissigen wird, durchgehends mitspielen, desgleichen auf die beyden Schul Examina beym anfang und ende derselben das Regal und sich keiner Mühe, Kälte oder anderer Ungemach darbey verdriessen lassen, auch vorsetzlich und ohne dringende Noht keinen Ambts Tag oder Stunde versäumen oder einen anderen an seiner statt bestellen, sondern iedesmahl in Person dasseinige treulich dergestalten thun und verrichten, damit Gott zu Ehren und der Christl. Gemeinde zu Ruhm allezeit eine liebliche Harmoniâ erklingen möge.

2. Sol Er das Orgelwerk benebenst dem Regal und grossen Instrument aufm Singe Chor in guter und reiner Stimmung halten und da an einem oder anderen etwas wandelbar würde, so er selbst zu bessern nicht vermöchte, solches dem Zeitigen Hrn. Oberaltarmann Zu rechter Zeit anzeigen und dass beyseyns zum wenigsten Eine auss unseren Mittel ohnsäumliche reparation geschehen möge, fleissig anhalten, auch sonsten überal gute Obsicht tragen, dass kein Frembder, die bey dem Werk befindlichen tractirer oder Windladen visitire, weniger daran schaden thue.

3. Wenn Er ohn vermeidliche Ehrschafften, als Krankheit wegen, und da ihm etwa einige ohnumbgängliche Reise zu thun vorfiele (Derergleichen Er aber ohne vorhergehende Erlaubniss nicht antreten sol) seinem Ambte selbst nicht fürstehen köndte, sol Er solches mit unserem Vorwissen einer anderen betrauten Person auftragen, welche mittlerer Zeit alles, was Ihm sonst hierbey oblegen hätte, treulich zu verrichten hat, darbey er in sonderheit sich wohl fürsehen sol, damit Er den Schlüssel zur Orgel keinem verdächtigen oder sonst nicht wohlbekandten Menschen anvertrauen möge.

4. Sol Er bey diesem seinem Ambte eines Gott seligen, frommen, still- und eingezogenen Lebens und Wandels zu ieder Zeit sich befleissigen, ärgerliche Gesellschafften sambt dem überflüssigen Trunk ernstlich meiden, bey der allein selig machenden reinen Evangel. Religion ohnaussetzlich beharren und darwieder nichts beginnen, noch vornehmen gegen die Herrn Geistlichen und uns sich ehr erbietig, gehorsam, und dienstwillig gegen den Cantorem und diejenigen aber, mit welchen Er der Music halber nohtwendig umbzugehen hat, willfärtig seind, freund- und verträglich sich bezeugen und in Summa allenthalben wie einem Christlichen Organisten wohl anstehet, eignet und gebühret sich erweisen, auch ohne unsere vorher erlangte consens keine anderweitige vocation suchen oder sich darumb bewerben.

5. Sol Er jährlich und iedes Jahr besonders auf den Festtag S. Johannis Baptistae nach geendigtem Gottesdienst des Nachmittags, zum Andenken seiner reception das gantze Orgelwerk mit allen seinen Registern und Stimmen in lieblicher und wohlklingender Harmoniâ eine halbe Stunde lang durchspielen und also für der beharrenden Christlichen Gemeinde sich hören lassen, wie er in seinem Ambte sich bisher gebessert hat.

6. Dafür sol ihm zur Besoldung jährlich auß unserer Ober Altarmannschafft Zwey und Siebentzig Gulden in die 4 Quartale eingeteilet und auß der Collectur p. t. und auch gegenwärtiges Jahr ein Malter Gerste gegeben werden. Da aber das Korn durch Gottes Gnaden Verleihung wir da abschlagen und auf 10 biß 12 Florinen kommen wird, alsdann ein Malter Korn dafür gegeben werden, das andere Malter Korn aber, welches der Herrschaftliche Kornhof seinem Antecessorn gegeben hat, ihm ohn Unterschied jährlich verbleiben, auch was sonsten an denen gewöhnlichen Accidentien ihm gebühren wird, ohngeschmälert gereicht und sonsten alles beförderliche willig erwiesen werden.

Uhrkundlich ist ihm dieser Bestallungsbrief wissentlich außgefertiget und zugestellt worden. So geschehen Erffurdt den 10. Xbr. A. 1693.

Verordnete Kirch-Väter, Inspectores, Eltesten und
Altarleuthe der Christl. Evangel. Gemeinde hierselbst.
Unterschriften.

Revers.

Daß Ich vorbeschriebenen Bestallungsbrief in allen Articuln, Clausuln und Puncten wohl erwogen, acceptiert und angenommen habe, solches bekenne Ich hiermit nicht allein, sondern verpflichte mich auch Krafft dieses dahin zum Kräfftigsten demselben zu ieder Zeit treulich, fest und unverbrüchlich nach zu kommen und darwieder auf keinerley weise zu thun oder zu handeln. Zu wahrer Uhrkund habe Ich diesen Revers eigenhändig unterschrieben, mit meinem Pettschafft besiegelt und solchen obwohlermelten HH. Kirchvätern, Inspectores und Eltesten wissentl. ausgehändigt. So geschehen Erffurdt am 10. Xbr. A. 1693.

L. S. Joh. Heinrich Buttstädt. mpp.

VI.

Auszug aus den Ausgabe-Büchern der Predigerkirche

I. Am 29. April 1691 beim Sommerexamen erhielt:

der Organiste	6 gr
der Cantor	6 gr.
die Musicanten	12 gr.
3 Knaben, die auf der Orgel singen	12 gr.
3 Knaben, die vor dem Pulte singen	12 gr.
3 Knaben, die die Adjuvanten vermahnen	6 gr.

II. Ausgaben insgemein:

Jahr 1706:

ist Montags post Trinitatis also musizieret worden und altem Gebrauch nach distribuiert worden:

d. Herren Musicanten	2 Th. 6 gr.
Organisten	12 gr.
Cantori	12 gr.
Klingelsackträgern	12 gr.
Kirchner	6 gr.
Läuter	6 gr.
Calcanten	4 gr.
Kirchjungen	1 gr.
	4 Th. 17 gr.

Am 11. Sonntag post Trinitatis ist wie gewöhnlich figurieret worden und danach distribuiert worden:

d. Hrn. Organisten	12 gr.
Cantori	12 gr.
Aedituo	6 gr.
Calcanten	4 gr.
	1 Th. 13 gr.

Am Michaelisfeste, Beati D. M. Luther (Martinsfest: 10. November), Montag des Dankfestes, wurde ebenso musizieret. Organist und Cantor erhalten stets 12 gr., nur die Gelder für die Musikanten verändern sich zuweilen. Diese so kurz angegebenen Aufzeichnungen sind während der ganzen Zeit Buttstädts zu verfolgen.

Hingewiesen werden muß noch auf den Pauker, der in diesen Abrechnungen noch bis zum Jahre 1699 zu finden ist und gewöhnlich für seinen Dienst 3 oder 4 gr. erhielt.

VII.

Besichtigungs-Bescheid die Orgel betreffend

(Fundbuch, Blatt 120b/122a.)

„Demnach Einem E. Hochw. Rathe allhier Eine Geistliche Gemeinde Zun Predigern in einer unterthänigen supplication sub dato 14. July 1663 Zu vernehmen gegeben, wiedaß Sie ihr Orgelwerk aufs neue umb zu setzen und fertigen zu lassen Hn. Ludwig Compenius allhier verdinget und Er zwar vermöge Dingbriefs versprochen, dasselbe dergestalt zu disponieren und zu machen, daß es nicht alleine eine so große Kirche außfüllen, sondern auch ermelte Gemeinde mit gesambter Arbeit wohlverwahrt seyn sollte: So war doch solches versprochener maßen und dem Dingbriefe gemäß, also nicht gefertigt worden; dahero Sie E. E. E. und Hochw. Rath durch das Bau Ambt berühmtes Orgelwerk besichtigen und examinieren zu lassen unterthänig imploriret; Alß ist auf sonderbaren Befehl hochermelten Raths das verordnete Bauamt benebst denen Ihm zugeordneten dessen Werks verständigen besichtigt, behöret und examinieret worden: Da denn 1. sich nicht ein einziges lautendes Register und Stimmwerk in dem Oberwerk gewesen und Seiten Thürmen befunden, so ohne Mangel gewesen, zumahlen die meisten Claves bevorab in den 16 und 8 füßigen Stimmen entweder garnicht oder gar wenig angangen und intoniert haben und ob sich schon, nach Bericht des Organisten Johann Bachen, unterschiedlich mahlen von ermelten Compenio zu ferneren Intonieren bracht worden waren; hatte es damit über ein halb Jahr keinen Bestand gehabt. 2. Alß man das volle Werk zusammen ziehen und zum Gehör schlagen lassen, hat man gespürt, daß die zweene 16 füßigen Untersätze, als das Principal in den Seiten-Thürmen und gedackter Untersatz in dem Oberwerk (ungeachtet der Pfeiffengröße nach) gar nicht also disponiert und intoniert gewesen, daß man sie in plenô conventû hat vernehmen noch selbige mit ihrer nothwendigen Gravität die Kirche mit ihren Stimmen außfüllen können. 3. hat man gesehen, daß die Pfeiffen, bevorab die größesten gar zu dünn, sonderlich umb die Labien ausgearbeitet gewesen, daher sich dererselben etliche schon gesetzet und umbgeleget. Und 4. hat sich allbereit auß Mangel accordierlichen Windes viel Staub in die Pfeiffen geleget, daß viel dererselben in der Mixtur und anderen kleinen Stimmwerken, sich verstopfen und keinen Thon von sich geben, maßen etliche Bälge an denen Spitzen schon entzwei sind, daß also auß diesen und anderen Umbständen erhellet, daß dieses Orgelwerk garnicht also disponieret, eine so große Kirche außzufüllen, noch eine Gemeinde mit der Arbeit beständig verwahrt sein könne. Welches also ergangen und geschehen ist, dieses auf ob wohlgedachten Verordneten des Bau Amts begehren zu registrieren und begehrenden Theil darvon Abschrift zu ertheilen mir Endes unterschriebenen Amts halber anbefohlen worden. So geschehen Erfurth, den 4. Aug. A. 1663.

Nicolaus Berthold. Saa. Imperiali Authoritate Not. publ.
5 p. t. Bauschrbr. mpp.

Heut acto ist im Sitzenden Rathe dieser Baubescheid publicieret und confirmieret worden. Act. d. 14. Aug. 1663.“

VIII.

Wohlmeinendes Bedenken der Professorum des Gymnasii Senatorii wegen des jetzigen Zustands, aufgesetzt mense Februario 1661.

Aus Gerstenbergs handschriftl. Novantiqua Erfurtensia (in der Bibliothek des evangel. Ministerii im ehemaligen Augustinerkloster zu Erfurt, Band IV, Fol. 57–61).

Gymnasii defectus.

„Es ist vor Augen bei allen denjenigen, die im Gymnasio loborieren, daß defectus vorfallen:

1. bei dem Gebet.
2. bei den Lectionibus.
3. bei der Burse frequentieren
4. bei den Feriis und denn
5. bei dem Choro musico."

Zu 5. „Bei dem Choro Musico findet sich der größte Mangel, indem ihrer viele das Geld übel verdienen[18]) und noch übeler anwenden[19]). Gestalt diejenigen, so Regenten und Substituten seyen, wenn sie eine Weile gesungen haben, gehen sie vom Choro in ein Wein- oder Bierhaus[20]), wo feine Jungfern am Kasten sitzen[21]), nehmen wohl ihr Quaestum, darum sie manchmal kaum den vierten Teil verdienet mit darvon und lassen die anderen folgende ihr Pensum absolvieren. Bekommen sie ihr Geld, so wird es schändlich durchgebracht[22]), versoffen, verspielet, an üppige Kleidung verwendet oder sonsten an verdächtige Oerther getragen."

Als Besserung wird hierzu vorgeschlagen: „Soll auch der Inspektor derselben Wochen des Mittwochs und Sonnabends durch die Gassen, wo die Chori singen, gehen und sehen, wie gesungen wird, und so ein Defectus vorhanden, denselben bei der Distribution gebührend strafen[23]) [24]).

Bemerkungen des Rektors: [18]) Falsum. [19]) quando que. [20]) Falsum. [21]) Falsum. [22]) Probetur. [23]) Esto.

[24]) Völliger Abdruck: Jahresbericht des kgl. Gymnasiums zu Erfurt zu Ostern 1867; Anhang S. XXI ff.; Nr. IX.

IX.

Nachricht
wie die
Stadtmusikanten das Jahr hindurch in denen
Evangelischen Kirchen ordinarie aufzuwarten verbunden seind.
(Fundbuch, Seite 248—249.)

	bekommen dafür:
Auf das Neujahr Vormittags: (in ecclesia) Praedicatorum	— —
Heil. 3 Könige: Mercatorum	1 fl. 9 gr.
Purit. Mar.: Mercatorum	— —
Estomihi oder Quinquagesima: Praedicatorum	— —
Oculi: Michaelis	—
Judica: Mercatorum	— 12 gr.
und zugleich im großen Hospital den ganzen Tag.	
H. Osterfest des anderen Tags: Praedicatorum	— —
vide zu Ende!	
1. Sonntag nach Ostern: Andreae	— —
2. Misericordias Dom.: Regularium	-
3. Jubilate: Minoritarum	—
4. Cantate: Mercatorum	1 fl. 9 gr.
Himmelfahrt: Mercatorum	1 fl. 9 gr.
H. Pfingstfest, wie auf Ostern.	
H. Dreieinigkeitsfest: Praedicatorum	1 fl. 9 gr.
Montags drauf: Praedicatorum	— 18 gr.
1. Sonntag nach Trinitatis: Regularium	— —
Maria Heimsuchung: Andreae	— —
1. S. Johannis Tag: Minoritarum	— —
2. Sonntag nach Johannis: Augustinarum	— —
Den 1. Sonntag nach Bartholomäi: Minoritarum	1 fl. —
Den 2. Sonntag im Markte: Mercatorum	1 fl. 3 gr.
Dienstag im Markte in der Kirche und auf dem Turme zu den Barfüssern	1 fl. 15 gr.
Mittwochen drauf ohne Turmblasen: Mercatorum	1 fl. —
11. Sonntag nach Trinitatis: Praedicatorum	— —
In Festo S. Michael: Michaelis	— 12 gr.
18. Sonntag nach Trinitatis: Praedicatorum	1 fl. 9 gr.
Martini Bischofstag den Montag drauf: Praedicatorum	1 fl. —
Sonntag des Dankfestes: Mercatorum	1 fl. 9 gr.
Montag in der Dankwoche: Praedicatorum	1 fl. 3 gr.
Dienstag: Minoritarum	1 fl. —
Mittwochs: Mercatorum	1 fl. —
Donnerstags: Michaelis	1 fl. —
Freitags: Thomae	— 6 gr.
1. Sonntag Advent: Regularium mit einer Mahlzeit	— —
Mariae Verkündigung oder Empfängnis: Augustinarum	— —
H. Weihnachtsfest wie Pfingsten.	

Es wird alle drei hohe Festtage, nämlich Weihnacht, Ostern, Pfingsten den ersten Sonntag frühe vom Turm geblasen und in derselben Kirche musizieret, worinnen der Ober-Ratsmeister gehet.

X.

Trauerstück

Psalm 17, 15.

Ich aber will schauen dein Antlitz in Gerechtigkeit / ich will satt werden / wenn ich erwache nach deinem Bilde.

Rec. Canto

Die Christen schmecken hier
Zwar schon des Höchsten Herrlichkeit /
Wenn sie die Honig-süssen Lehren
Aus dessen Worte hören /
Darinn er seine Gnad anbeut.

Doch wird erst ihr Begier
Vergnüget und gestillet /
Wenn sie in Salems frohen Auen
Des Großen Gottes Angesicht
Mit solcher Freude schauen /
Die hier kein Mund ausspricht.

ARIA 1. Tenore.

Gottes Angesicht zu sehen
Ist die grösste Seeligkeit.

Fin.

Doch wer dis will recht erfahren /
Muss es bis in Himmel sparen /
Dærum wünscht ein Christ bey Zeit
Aus der bösen Welt zu gehen.

Da Capo. ARIA 2. Alto con Gamb.

Die Sehnsucht wird hier nicht gestillet /
Die man nach seinem Jesu hat.

Fin.

Wenn wir aus unsern Grabe gehen
Und vor dem Herrn verkläret stehen /
So macht uns dessen Liebe satt /
Die unser Hertz mit Freud erfüllet.

Da Capo. Rec. Basso.

Dies hat nunmehr
Der Seelen nach erfahren
Ein theurer Breiss /
Der mit der Engel Schaaren
Vermehrt des Höchsten Preiss.
Wir haben nach der Lust
Auch gross Verlangen /
Drum wollen wir
Mit Glaubens-voller Brust
Den Tod also empfangen:

Chorus

Mein'n lieben Gott von Angesicht
Werd' ich anschauen dran zweifl' ich nicht /
In ew'ger Freud und Seeligkeit /
Die mir bereit / Ihm sey Lob Preiss / in Ewigkeit.

Mit diesem Trauerstücke wolte seine schuldige Condolence darlegen,

Johann Heinrich Buttstedt /
Orgæn. Praed.

XI.

Vorrede zur Klavierkunst

Hochgeneigter Leser!

Es kommt nichts aus Tages-Licht, es wird getadelt und dieses habe ich bei gegenwärtiger Arbeit auch zu erwarten. Allein ich protestiere gegen alle Judica, so sinistre und aus Affekten geschehen. Hat aber jemand etwas mit Grund und Bestand der Wahrheit dabei zu erinnern, bitte ich, solches schriftlich und höflich beizubringen, worauf ich wieder bescheidenlich antworten will, jedoch dünge mir aus, daß es ein Theoreticus sei, denn mit einem bloßen Practico (wiewohl ich keinen verachte) mag ich nichts zu tun haben. Und sodann kann der Tertius, falls er zu dieser Kunst Lust hat, vielleicht etwas daraus lernen, daß aber zu dergleichen Musikalischen Sachen in Spezie zu Fugen und Ricercaren auf des Klavier Kunst erfordert werde und das beste und schönste in Musicis sein, bezeugen folgende Verse des Wenceslai Philomathis, worinnen zugleich einiger Unterricht von Fugen enthalten, und also lauten:

Quae tibi principio fuerit vox ponera visa.
Procedat fugiens, illamque fugando sequator.
Altera cum simili modulamine quod Diapason.
Unisonus creant, Diatessaron aut Diapente.
Indiget ingenio qui subtilesque bonasque
Vult fabricare Fugas, nam nil praestantius illis.

Und Praetorius I, Parte Tertii, Tomi pag. 21, n. 2 schreibt sub Tit. Fuga Ricercare:

Fugae nihil aliud sunt, ait Abbas D. Joh. Nucius, quam eiusdem thematis per distinctas voces crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succidentes. Dictae sunt autem a fugando, quia Vox Vocem fugat, idem Melos deprcmendo Italis vocantur Ricercari. Ricercare enim idem est, quod investigare, quaerere, exquirere mit Fleiß erforschen und nachsuchen. Dieweil in Traktierung einer guten Fugen mit sonderbarem Fleiß und Nachdenken aus allen Winkeln zusammengesuchet werden muß wie und auf mancherlei Art und Weise dieselbe ineinander gefügt, geflochten, dupliret per directum und indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich und anmutig zusammen gebracht und bis zum Ende hinausgeführt werden könne. Nam ex hac Figura omnium maxime Musicum ingenium aestimandum est, si pro certa Modorum Natura aptas Fugas eruere, atque erutas bona et laudabili cohaerentia rite iungere noverit."

Dieses meine ich, sei Zeugnis genug, die Kunst betreffend; den Vorrat belangend, so ist solcher zwar noch schlecht. Allein der großen Fugen und Ricercaren, welche mit und ohne Kontrapunkt gesetzet, bringe einige 100 zusammen, so teils schon elaboriret, teils aber inventiret und disponiret sind: Fugetten, kurze Praeludia und allerhand kleine Phantasien, wie solche in kathol. Kirchen bei Choral-Aemtern und in Vespern wohl zu gebrauchen, bei 100 welche alle dem Liebhaber zu kommunicieren, über dieses auch in den angefangenen Chorälen, wie sie in den evang. Kirchen gebraucht werden, fort zu fahren, und noch etwas Sonderliches[25]) (woran itzo horis successivis arbeite) ohne was mir noch an Toccaten, Sonaten, Ouvertüren und Suiten einfallen wird, herauszugeben gesonnen bin. Dennoch würde es Vorrat genug sein, daß mich niemand wegen des Titels einiger Prahlerei mit Recht zu beschuldigen Ursache findet.

[25]) Sollte das etwa das „Büchlein Ut" sein? Buttstädt hätte dann sofort nach Erscheinen des neu-eröffneten Orchesters mit der Bearbeitung seiner Schrift „Ut, re, mi" begonnen.

Wegen der Guidonischen Solmisation[26]), welche ihres sonderbaren Nutzens, so sie in Musicis hat, die beste und so schwer nicht ist, als sie gemacht wird, auch viele berühmte Organisten als Frohberger, Kaspar Kerll, verstanden haben, und ich selbsten von meinem seeligen Lehrmeister, dem berühmten Herrn Pachelbel gehört habe, daß Herr Wecker in Nürnberg solche sehr geliebt und gerühmt; wie auch wegen des b quadrati hätte gern noch eine Erinnerung tun wollen, allein, weil die Zeit so kurz, muß ich es bis ins Künftige angesetzt sein lassen. Es wäre das Werk noch stärker geworden, so nicht das allzu große Hauskreuz mich merklich gehindert und die Kürze der Zeit zu eilen mich genötigt hätte. Inmittelst, weil es soviel als ein Buch gemein Papier beträgt, so ist es auch zum Anfang stark genug.

Daß ich aber auf dem Kupferblatte oben Triadem Sanctissimam und perfectissimam Mysterii divini und in der Mitten Triadem harmonicam perfectam gesetzet, hat mich einmal veranlaßt, Joh. Crüger, wenn er in seiner Synopsi Musica, Kap. 8 de Triade Musica also schreibt: „Trinitas haec harmonica vera ac recte radix unitrisona ex omnis perfectissimae et plenissimae harmoniae, quae dare in mundo potest, sonorum etiam mille et millies mille, qui tamen omnes ad unam huius Triadis partem sive in Unisono simplici sive composito (et octava) referri posse debent, Magni istius mysterii divinae solum adorandae unitrinitas imago et umbra, an ulla luculantior in mundo esse possit nescio.“ Ferner hat mir hierzu Gelegenheit gegeben, der seel. Herr Andreas Werckmeister in seinem Hodego Curiosa Cap. V seiner Allegorischen und Moralischen Musik, da er unter anderem setzet: Wir wissen, daß auch die Heydnische Musik gar keine Tertiam erkannt, sondern nur ihre harmonischen Zahlen von 1, 2, 3, 4 sich erstreckt haben, wie die Phytagorischen Hämmer und deren Nachfolger es genug bezeugen. Wie sie nun die heil. Dreieinigkeit nicht erkannt haben, also sehen wir, wie Ihnen Gott vorenthalten hat, daß sie keine Tertiam erkennen und also keine vollkommene Musik erlangen können. Gehen wir zur dritten Oktava, welche unsere natürliche Ordnung der Zahlen uns vorzeiget als 4, 5, 6, 8, da haben wir ein Vorbild des neuen Testaments, worin sich Gott weiter offenbaret hat, denn 4, 5, 6 zeiget weiter die vollkommene Triadem oder drei Einstimmigkeit also wenn wir dieselbe hören, es nicht anders ist, als unisonus und ist doch ein Trisonus und gar recht ein Unitrisonus. Kann wohl etwa ein Gleichnis deutlicher vorgestellt werden, welches uns das dreieinige göttliche Wesen in einem Spiegel zeige, als dieses? Deutlicher werden wir es wohl schwerlicher finden. Wollte Gott, daß nur alle frommen Christen die Musicam in so weit verstünden, sie würden eine Herzensfreude über diese Vorbildung empfinden. Und gleich wie die Juden den wahren dreieinigen Gott nicht erkennen, also leiden sie auch die liebliche triadem harmonicam bei ihren Gottesdiensten nicht. Aber bei den Sauf-Gelagen wird leider! sie mehr denn zu viel gemißbrauchet! So wird auch ein jeder Liebhaber der edlen Musik leicht abnehmen, warum die drei Tugendbilder: Pietas, Caritas, Humilitas dem Kupferblatte einverleibet sind, weil auch diese Triadem perfectam praesentieren und unzertrennt beisammen stehen. Denn wo kann Gottesfurcht sein ohne Liebe, so sich an dem Nächsten erweisen und spüren läßt? Und wo die Liebe sich aufrichtig findet, so ist selbige mit der Demut verbunden. Können demnach die drei verschwesterten Tugenden, deren keine ohne die andere sein kann, ebenfalls ein feines Gleichnis Triados harmonicae darstellen, welches ich noch viel weitläufiger ausführen könnte, wo ich nicht Weitlauftigkeit zu verhüten, mich zugleich in die Zeit schicken und der Kürze zu befleißigen für dienlich erachtete. Ich habe zwar ein großes Werk angefangen . . .[27]).

[26]) Schon im zweiten Teile dieser Vorrede macht uns Buttstädt mit den Elementen dessen, was er im „Ut, re, mi“ behandelt, bekannt.

[27]) Den Schluß siehe oben S. 60.

XII.

Vorrede zu den Messen

Jesus

Hochgeneigter Leser und der edlen Musik großgünstiger Liebhaber!

Ob ich wohl gemeinet mit gegenwärtigen Opere und zwar mit 6 Missen, die vergangene Ostermesse demselben aufzuwarten / so hat sich's dennoch / indem so viel Zeit verstrichen ehe die Noten angeschafft worden / bis hierher verzogen / daß man kaum mit Vieren hat fertig werden können. / Da ich mich dann genötigt befunden / zwo zurücke zu lassen / hat aber eben / weil ich solche nach der Ordnung / wie sie komponieret / genommen habe / diese beide betroffen / in welchem das Violoncello was Sonderliches zu tun hat: Inmittelst hat der hochgeneigte Leser solche nebst noch zwei anderen / welche jetzo unter der Hand habe / künftig / so bald es möglich / zu hoffen. Unterdessen kann er sich mit Vieren / weil das Exemplar unverhofft auf 70 Bogen angewachsen ist, begnügen lassen.

Hiernechst so stehet dem hochgeneigten Liebhaber zur freundlichen Nachricht, daß die Instrumente bei der II. Missa à 3 Canti ausbleiben können. Der 3. Cantus kann als ein Baß, infolgedessen die beiden anderen als Tenore gesungen und musizieret werden. Bei der IV. Missa sind die Clarinen mit wechselnden Flöten gesetzt, welches unsere Herrn Stadt-Musicanten allhier wohl practicieren können; weilen aber ein oder dem anderen es nicht anständig sein möchte: Clarino zu blasen und auch eine Flöte zu spielen, so sind diese also gesetzet / daß sie gar ausbleiben können und diesem nach die Flöten allhier als Ripien-Stimmen zu considerieren sind. Ferner / so sind alle 4 Missen also eingerichtet, daß im Credo mit den Worten „Et homo factus", wie an den meisten Orten gebräuchlich / geschlossen werden kann. Jedoch so sind die Crucifixus, daß solche / wenn es gefällig oder wo es gebräuchlich mit musizieret werden können / auch kurz angehänget. Aus was für Stimmen jede Missa bestehe, zeiget der Index am Generalbaß. Die Oboen und Clarinen sind zusammengedruckt / und Cantus II Missae II ist im Tenor, Cantus III im Baß zu finden.

Nichts mehr ist übrig, als meine gehorsamste Bitte, daß nämlich der hochgeneigte Liebhaber Sorge tragen wolle, daß sie wohl bestellt (die Violinen wenigstens doppelt) vorher probiert und wohl executiert, die Wörter adagio, presto, allegro wohl in acht genommen, die alla breve geschwinde, und wie wir hier in Erfurt zeitweise zu sagen pflegen, recht alla breve gemacht werden möchten, so werden sie ihm auch gefallen, wiewohl ich sie selbst nicht loben will. Schließlich recommandiert mich in des hochgeneigten Liebhabers beharrlicher Affektion. Aut.

XIII.

Brief Johann Gottfried Walthers an seinen Freund Bokemeyer

Johann Gottfried Walther schreibt am 3. Oktober 1729 an seinen Freund Bokemeyer u. a. folgendes: „. . . Ich fieng demnach solche (sc. die Komposition) den 11. Sept. a. cit. (sc. 1702 oder 1703) bey Hrn. Buttstetten, als dem eintzigen damahligen Componisten in Erffurt an . . . denn das davor zu zahlende Honorarium war 24 Thaler . . . überdies mein Lehrmeister auch sehr heimlich gegen mir war, sodass fast alle Worte demselben aufs neue mit andern Gefälligkeiten im Schreiben u. s. w. abkauffen musste . . . Ich continuirte also diese einmahl angefangene Arbeit zu deren Anfange, weiss nicht mehr, wieviel eigentlich erleget worden war, ¾ Jahr lang, und bestunde die tägliche Verrichtung auf seiten des Lehrers in weiter nichts, als dass er mir anfänglich einige teutsche Regeln, von eintzeln Blättern, die, wie nachhero inne worden bin, aus des verkappten Volupii Decori, oder des Jesuiten Schonslederi also genannter Architectonice Musices universalis . . . genommen gewesen, abschreiben liess, hernach einen bezieferten und also harmonischen Bass gab, worüber ich die Oberstimmen zu Hause bauen muste, welche er nachgehends in ¼ Stunde ohngefehr mehrenteils zu Abend-Zeit, wenn er aus dem S. Peter-Closter, und zwar nicht so, wie es hätte seyn sollen, nach Hause kam, corrigirte, und mich wiederum mit einem neuen Exempel nach Hause schickete, wenn vorher manchmal lange genug auf ihn gewartet hatte. [W. schaffte sich darum „des seel. Werckmeisters sämtliche Schriften, auch des Roberti Flud Historiam utriusque Cosmi und des Kircheri Musurgia“ an.] Die erstern (weil sie mir damahls noch nicht deutlich genug waren) gaben mir auch Gelegenheit, zum öfftern nach dem Modo ein und andern Choral-Lieds meinen Lehrmeister zu befragen; an statt einer adaequaten und auf andere Vorfälle passenden generalen Antwort aber muste mich begnügen, wenn, nachdem Er den quaestionierten Choral in Gedancken durchgehimmert, nur eine speciale ohne raison bekam. Als auch in nurgedachten Schrifften der doppelten Contrapuncte gedacht wurde und ich nicht wusste, was es für Ungeheuer wären: musste abermahl 12 Thaler ihm versprechen, und alsobald 6 Thaler auszahlen, worüber gleich dem vorigen kein schrifftlicher Contract aufgerichtet wurde . . . da es denn geschahe, dass, also er mir . . . nur etliche wenige Zeilen in seiner Gegenwart von eintzeln Blättern auf einmal abschreiben liess . . . ich seinen ältesten Sohn durch Geschenk eines ⅔ Stücks dahin vermochte, daß selbiger mir den völligen Tractat heimlich verschaffte, der sodann in einer Nacht (weil er nur 5 Bogen ohngefehr ausmachte) von mir abcopirt . . . Es ist dieser Tractat von des seel. Hrn Theilens Arbeit . . . muss noch gedenken: dass, als ein Kirchenstück verfertigte und über invention klagte, bekam zur Antwort: ich sollte meinen Schreibe-Tisch in jene Ecke der Stube, den einen Stuhl dahin, und den andern dorthin setzen; als nachgehends in Kircheri Musurgie die Lehre von der Kombination ersahe, wurde erst inne, worauf dieses Oraculum gezielet hatte, ja, als nurgedachtes Buch . . . blicken liess, muste es ihm leihen . . . da es denn hart hielt, und es über ¼ Jahr währete, ehe es wieder bekam . . . Kurtz: die gantze Anführung bestund in Anweisung eines reinen Quatuor, dabey mir aber nicht gezeiget wurde, wie selbst zu einer guten Harmonie gelangen könne, wenn es einen Bass beziefern, oder auch in Gedancken die progressus formiren solte und wolte . . .“

Quellen

A. Quellen zur Biographie Johann Heinrich Buttstädts

1. im Stadtarchiv zu Erfurt

Bürgerbuch der Stadt Erfurt
Matrikelbücher der Universität Erfurt
Ratsprotokolle der Stadt Erfurt für die Jahre 1686/90 — 1690/94 — 1698/1703
Verrechtsbuch Augustini, 1645
Verrechtsbuch Laurentii, 1671
Verrechtsbücher aus den Jahren 1693 und 1716
Kleine Mater, 1619
Typus Lectionum pro schola Mercator
(in Miszellen betr. die Schule und Lehrer zu den Kaufmännern, 1665—1807)
Briefe des Pfarrers Buttstädt an den Senior des evangelischen Ministeriums zu Erfurt
Instruction an die Herrn Commissariorum über die Currente, 1645

2. in der Stadtbücherei zu Erfurt

E. E. Raths der Stadt Erfuhrt, Anno 1653, ernewerte und verbesserte Hochzeit-, Kleider-, Kind Taufft- und Begräbnüss-Ordnungen

3. im Archiv der Reglerkirche zu Erfurt

Taufregister bis zum Jahre 1730
Kopulationsregister für die Jahre 1674—1804
Totenregister für die Jahre 1680—1750

4. im Archiv der Predigerkirche zu Erfurt

Taufregister für die Jahre 1625—1733
Kopulationsregister für die Jahre 1673—1799
Totenregister für die Jahre 1673—1736
Einnahme-Bücher der Predigerkirche für die Jahre 1675—1730
Ausgabe-Bücher der Predigerkirche für die Jahre 1675—1730
Der Evangel. Prediger Fundbuch . . . mit Fleiß zusammengetragen und der Kirche verehret von Johann V. Friesen, im Jahr Christi 1693

5. Quellen-Neudrucke

Die Schüler des Erfurter Ratsgymnasiums von 1655—1820, hrsgb. von Hermann Goldmann, Erfurt 1914
Das jetztlebende Erfurt, 1703
Facs. Neudruck (Erfurter Neudrucke),
herausgegeben von Dr. W. Suchier, 1927
Akten der Erfurter Universität, hrsgb. von der Historischen Commission der Provinz Sachsen, bearb. von J. C. H. Weißenborn.
II. Teil: Allgemeine Studentenmatrikel, 2. Hälfte (1492—1636),
Halle 1884.

B. Quellen musikalischer Art

a) Handschriften

in der Staatsbibliothek Berlin:
Mus. Ms. 22 541 Bd. I—III (Walther-Autographen)
Mus. Ms. 30 291 (Kirchenkompositionen)
Mus. Ms. 30 245 (Dröbs-Hs.)
Mus. Ms. P. 806

Mus. Ms. 30 280
Mus. Ms. 30 381
Mus. Ms. 30 384
Mus. Ms. 2660
Mus. Ms. 2661
Mus. Ms. 2662

in der Universitätsbibliothek Königsberg:
Mus. Ms. 15 839 (Walther-Autograph)

in der Stadtbibliothek Leipzig:
Andreas Bachs „Klavierbuch"
Sammlung von C. F. Becker

in der Bibliothek der Hochschule für Musik, Berlin:
Ms. 1491

im Privatbesitz:
Walther-Autograph in der Slg. von D. F. Scheuerleer, Den Haag.
Plauener Orgelbuch (1708), im Besitz des Kirchenchores der Johanniskirche Plauen
August Gottfried Ritters Buttstädt-Kollektaneen } im Besitz von
Buttstädt-Sammlung } Prof. D. Dr. Max Seiffert (Berlin)

b) Neue Drucke

Max Schneider: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach, Bachjahrbuch 1907, S. 105 ff.
Choralvorspiele alter Meister, herausgegeben von Karl Straube, Leipzig, Peters 1907
Elf Orgelchoräle des 17. Jahrh., hrsgb. von Fritz Dietrich, Kassel 1932
Johann Christoph Bach: 44 Choräle zum Praeambulieren, hrsgb. von Martin Fischer, Kassel 1929
Johann Michael Bach: Aria mit Veränderungen (in: „Die Kunst des Harmoniumspiels", 3. Abtlg. 1. Heft, hrsgb. von L. A. Zellner, Leipzig, Kranz)
Johann Kaspar Ferdinand Fischer: Sämtliche Werke für Klavier und Orgel, hrsgb. von Ernst von Werra, Leipzig 1901
August Reinbrecht: Praeludienbuch, Sammlung von Choralvorspielen verschiedener Komponisten, 3 Bde. (Braunschweig, Vieweg)
Der Orgelvirtuos, Auswahl von Tonstücken aller Art für die Orgel, hrsgb. von G. W. Körner, Erfurt-Langensalza-Leipzig
August Gottfried Ritter: Beispielband zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884
August Gottfried Ritter: Die Kunst des Orgelspiels, ein Lehr-, Lern- und Lesebuch für angehende und fortgeschrittene Orgelspieler, Leipzig 1877
Wilhelm Volckmar: Orgelalbum, Bd. I, Leipzig, Peters
Composizioni per Organo o Cembalo Secoli XVI, XVII. XVIII (in Luigi Torchi: L'Arte Musicale in Italia)

Ferner wurden benutzt:

Denkmäler der Tonkunst, I. Folge:
Bd. 1 (Scheidt)
Bd. 21/22 (Zachow)
Bd. 26/27 (Walther)
Denkmäler der Tonkunst, II. Folge, Bayern:
II, 1 (Pachelbel)
II, 2 (Kerll)
IV, 1 (Pachelbel)
XVIII (Krieger)
Denkmäler der Tonkunst in Österreich:
6, II (Froberger)
8, II (Pachelbel)

Literatur

a) Erfurt betreffend

Bertram, Max Paul: Geschichte des Dorfes Bindersleben. Bindersleben 1904
Thiele, Richard: Die Gründung des evangel. Ratsgymnasiums zu Erfurt. Erfurt 1896
Weißenborn, J. C. H.: Hierana, Beiträge zum Erfurter Gelehrtenschulwesen. Erfurt 1892
Bärwinkel, Richard, u. Lorenz, Ottomar: Die Restauration der Reglerkirche zu Erfurt, nebst einem kurzen Abriß der Geschichte der Kirche und der Gemeinde von ihren ersten Anfängen an. Erfurt 1885
Overmann, Alfred: Die Predigerkirche. Erfurt 1928
Ehrhard, Heinrich August: Nachricht von der Boineburg. Bibliothek zu Erfurt (Sächsische Provinzialblätter) 1821
Seebach, Heinrich Ernst, Handschriftliche Historia der Stadt Erfurt. 1756
Motschmann, Justus Christoph: Erfordia Literata, Sammlung I. Erfurt 1729
von Falkenstein, Johann Heinrich: Erfordense Chronicon z. J. 1616
Wustmann, Rudolf: Die sächsischen Musikantenartikel. Neues Archiv für sächs. Geschichte und Altertumskunde, Bd. 29
Lämmerhirt, Hugo: Bachs Mutter und ihre Sippe. Bach-Jahrbuch 1925
Adlung, Jakob: Musica Mechanica Organoedi. Berlin 1768. Originalgetreuer Neudruck, hrsgb. von Christhard Mahrenholz, Kassel 1931
Werner, Arno: Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Bitterfeld 1932
Rautenstrauch, Johannes: Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14. bis 19. Jahrh.). Leipzig 1907
Dreetz, Albert: Aus Erfurts Musikleben (1750—1800). Leipzig 1932
Heimatglocken Nr. 12. Evangelisches Gemeindeblatt für die Ortschaften um die Sachsenburg. Heldrungen, September 1929

b) Sonstige Literatur

Neben den bekannten Musiklexika von Johann Gottfried Walther, Ernst Ludwig Gerber, Hermann Mendel, Karl Ferdinand Becker, Robert Eitner mit der Ergänzung der Miscellanea Musicae Bio-Bibliographica, Hugo Riemann, dem Handbuch der Musikgeschichte von Guido Adler und Hans Joachim Mosers Geschichte der deutschen Musik wurden benutzt:

Ritter, August Gottfried: Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1884
Spitta, Philipp: Johann Sebastian Bach, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1880
Seiffert, Max: Geschichte der Klaviermusik. Leipzig 1899
Seiffert, Max: Das Plauener Orgelbuch von 1708. Archiv für Musikwissenschaft, Jahrg. 2, S. 371 ff.
Rietschel, Georg: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig 1893
Mahrenholz, Christhard: Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau. Kassel 1930

Gurlitt, Wilibald: Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte (in „Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926", hrsgb. v. W. Gurlitt, Kassel 1926)

Sachs, Curt: Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet. Berlin 1913

Norlind, Tobias: Zur Geschichte der Suite. Sammelband der I. M. G. 7, S. 172 ff.

Schünemann, Georg: Geschichte der deutschen Schulmusik. Leipzig 1928

Noack, Elisabeth: Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt. Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 7, S. 65 ff.

Göhler, Albert: Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1563—1759 angezeigten Musikalien. Leipzig 1902

Fischer, Martin: Die organistische Improvisation im 17. Jahrhundert. Kassel 1929

Kittler, Günther: Geschichte des protestantischen Orgelchorals von seinen Anfängen bis zu den Lüneburger Tabulaturbüchern. Diss. Greifswald 1931

Dietrich, Fritz: Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert. Kassel 1932

Müller-Blattau, Joseph Maria: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, 2. Aufl. Kassel 1931

Lebenslauf

Ich, Ernst Robert Theodor Ziller, evangelischer Konfession, wurde geboren am 3. Januar 1909 zu Heldrungen (Unstrut) als Sohn des Lehrers Richard Ziller und seiner Ehefrau Rosa geb. Mundt. Nach dreijährigem Unterricht in der Privatschule zu Heldrungen besuchte ich 1918 das Reformrealgymnasium zu Gera, das ich Ostern 1927 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Nunmehr widmete ich mich auf der Universität Halle (S.) dem Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte. Meine akademischen Lehrer waren in Musikwissenschaft: die Herren Professoren Dr. Schering, Dr. Max Schneider, Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Rahlwes und Privatdozent Dr. Vetter; in Germanistik: die Herren Professoren Dr. Bremer, Dr. Baesecke, Dr. F. J. Schneider und Privatdozent Dr. Witte; in Geschichte: die Herren Professoren Dr. Robert Holtzmann, Dr. Heldmann, Dr. Becker, Dr. Weber und Privatdozent Dr. Lintzel.